VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS

LE ORIGINI
DELLA
POESIA DRAMMATICA
ITALIANA

LABORAVI · FIDENTER

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

AVVERTENZA

Il presente lavoro doveva essere, nel mio primo disegno, un lavoro breve e sintetico. Dirò perché esso riuscì, invece, un lavoro lungo e, per molti tratti, analitico.

Avendo compilato una raccolta di testi drammatici Abruzzesi del Medio Evo, la quale esce simultaneamente a questo volume, mi accingevo a preporvi alcune pagine di Prefazione, ove, insieme con la notizia particolareggiata di ciascuno di que' testi, mi proponevo di dare un riassunto della storia della Drammatica medievale d' Italia, di cui quella d' Abruzzo è un notevole episodio. Oltre al memorabile articolo di E. MONACI *sopra gli* Uffizj drammatici de' Disciplinati dell' Umbria, *mi avrebbe valso la celebrata opera, ampia e informatissima, che sulle* Origini del Teatro Italiano *pubblicò, nel 1876, e ripubblicò, nel 1891,* A. D' ANCONA.

Invero, quantunque, anche dopo questa seconda edizione, fossero stati segnalati non pochi documenti nuovi, tuttavia era convincimento mio, come di tanti altri, che a quanto era contenuto nel libro dell' insigne Maestro, poco ci fosse da aggiungere di fatti; meno poi pareva ci fosse da modificare nel piano generale.

Ora accadde che, incominciato che ebbi a redigere le mie note, a misura che procedevo nel lavoro, venivo via via, insensibilmente, a distaccarmi dal disegno del mio predecessore. Non certo per merito mio nè per mia colpa, sì bene per conseguenza de' tempi, i quali ci

hanno abituati a una più rigida obiettività e ci hanno resi più incontentabili nell' esercizio tormentoso di « ficcare » il viso al fondo.

L' argomento, lo confesso, mi attrasse: al punto che, di curiosità in curiosità, finii per riprendere in esame tutte quante le materie, anche quelle non strettamente attinenti al mio soggetto. Infatti, non solo mi vidi sospinto a rifarmi alle fonti manoscritte conosciute, ma fui indotto altresì a delle ricerche di impianto, le quali non riuscirono del tutto infruttuose; mentre mi si affacciavano quesiti nuovi e dei fatti noti mi si presentavano nuove interpretazioni. Mi si delineava così una trattazione la quale, eccedendo i limiti di un discorso preliminare, veniva ad assumere le dimensioni di un' opera a sé, in cui talora si faceva posto alla notizia dell' inedito, tal' altra all' esame e alla discussione, non di rado necessariamente diffusa, dell' opinione altrui.

Ecco come nacque il libro presente. Il quale non ha punto la pretesa di essere una narrazione sicura e continuata della storia del Teatro Italiano anteriore al Rinascimento, ma vuol essere semplicemente un' esposizione obiettiva di ciò che ne avanza, e un esame spregiudicato delle questioni relative a quello che non è uno de' punti meno interessanti della nostra Storia Letteraria. Alieno, per principio e per abito, da ogni sistema, non ho architettato teorie né lanciato ipotesi: tanto meno ho avuto la presunzione di comporre un libro secondo uno schema immutabile. Mi studiai soltanto di disporre le materie in guisa da mettere il lettore in grado di formarsi un' idea possibilmente esatta dello stato delle cose, e di avvertire le numerose lacune che la edacità del tempo ha aperto nelle nostre conoscenze. Colui che verrà dopo di me, se avrà avuto la fortuna di aver poste le mani sopra documenti sconosciuti, avrà facilmente il modo di colmarle, collocando i materiali sopraggiunti ne' vuoti da me lasciati.

Perché, se questo libro segna un punto di arrivo, esso segna insieme un punto di partenza per le indagini ulteriori. Io cercai di veder tutto; però non ignoro le sorprese che son riserbate a coloro che frugano. Son convinto che, anche per questo tema, ci sia parecchio ancora da esumare.

Si tratta, so bene, di monumenti letterarj che, in verità, non può affermarsi abbiano attirato finora eccessivamente le simpatie degli studiosi; i quali par quasi li abbiano fastidito, forse a cagione della asserita rozzezza di essi. È un pregiudizio che si risente, mi si lasci dire, di abitudini mentali antiquate, di cui coloro che studiano Storia Letteraria dovrebbero una buona volta liberarsi, così come se ne liberarono, per esempio, ormai definitivamente, coloro che studiano i monumenti delle Arti figurative.

Frattanto, siccome gran parte di quella Letteratura giace tuttavia inedita, così non potrei terminare il mio discorso senza esprimere l'augurio che presto non sia più così. Gli studiosi avranno allora da affrontare minori difficoltà di quelle che incontrò l'autore di queste pagine.

Agosto 1924.

V. De B.

PROEMIO

Il Teatro Italiano nel Medio Evo.

Chi dice « teatro » risveglia nella mente altrui delle idee grandiose: l'idea di una costruzione architettonica stabile, monumentale; un'idea di bagliori, di armonie, di mondanità; quella di una letteratura passionale o giocosa, stillata da intelletti celebri o anelanti alla celebrità, in nobile gara fra di loro per opere di immaginazione; l'idea, finalmente, di un ceto professionale e di una organizzazione industriale.

Il Medio Evo non conobbe nulla di tutto ciò. La voce « teatro » non gli fu nota se non attraverso i libri, fra le reminiscenze dell'età pagana. Crollati o passati ad altre destinazioni, tra il IV e il VI secolo, i circhi e i teatri Romani, anche il nome de' luoghi dati a' ludi popolari uscì fuori dell'uso. Il nuovo spettacolo e la nuova Letterattura Drammatica che l'Età Media si foggiò assunsero altre denominazioni. Lo spettacolo non ebbe una sede apposita, ma si trasferì qua e là, a seconda delle circostanze, con allestimenti momentanei. Gli autori non aspirarono alla notorietà, tanto meno alla celebrità: autori d'occasione, l'attività loro si svolgeva sotto il regime dell'anonimato, la loro personalità si smarriva nella collettività degli scenografi. I soggetti, limitati di numero e immutabili, escludevano una larga partecipazione della fantasia. Le recite erano diurne; gli attori avventizj o dilettanti volontarj; gli spettatori dediti, da principio, a semplici atti di pietà e desiosi di edificazione, attratti, più tardi, dalle

esteriorità sceniche anziché dal valore dell'opera letteraria; la loro ammissione allo spettacolo gratuita.

Non già che della Letteratura Drammatica e di certe consuetudini dell'età classica, tutto sia andato perduto senza lasciare alcuna conseguenza ne' secoli de' quali ci occupiamo. Mettendo in disparte il Teatro di Hrotswitha, perché uscito da un'iniziativa affatto solitaria, sino al sec. XII fu in voga, in alcuni centri scolastici, la così detta Commedia-Elegia, che era una derivazione dell'Ecloga congiunta col Mimo. Il Mimo conviviale patrizio continuò per lungo tempo, sin oltre il IX secolo, ad allietare i grandi banchetti aulici, e ne rimangono saggi notevoli, anche di origine Italiana (P. I, Cap. II, § IV). Il perpetuarsi del Saturnale pagano ne' tempi Cristiani diede vita a talune manifestazioni teatrali che durarono sino ad epoche relativamente recenti (P. I, Cap. II, § VI).

Tuttavia si trattava di generi secondarj, coltivati soltanto fra alcune ristrette categorie di persone. Il grande Teatro regolare del Medio Evo fu il Teatro religioso. Generatosi nel seno del culto cattolico, favorito, nelle sue svariate esplicazioni, dal fervore mistico delle moltitudini, esso penetrò così largamente nel costume, che, fra i generi di poesia fioriti durante l'Età Media, fu il solo che gareggiasse in popolarità con la narrazione cavalleresca. La storia de' due generi presenta, fra l'altro, questa analogia: che, essendo stati entrambi un prodotto genuino del Medio Evo, cessarono di esistere allorquando la civiltà medievale si andò spegnendo, nella maturità del Rinascimento.

Il fenomeno fu comune a tutti i paesi d'Occidente. Quanto all'Italia, è duopo ricordare la sorte diversa che vi fu riserbata a ciascuno di essi.

Si tratta, del resto, di una storia ben nota. Tutti sanno, infatti, come fra noi il Romanzo Cavalleresco, quasi nel momento stesso in cui la piazza incominciava a sentirsene sazia, attingesse improvvisamente i fastigj altissimi dell'Arte; e come, passando dalle mani de' giullari e de' cantastorie in quelle di poeti dotti, andasse perdendo via via il favore di un uditorio numeroso ma incolto, per acquistarsi quello di lettori eruditi. Si direbbe che, in quel momento, esso inaugurasse una seconda esistenza; giacché, grazie allo splendore della nuova veste poetica, continuò a vivere, nel diletto de' posteri, anche dopo che la vena originale della produzione romanzesca si fu inaridita, gran parte di quel mondo fantastico che tante generazioni avevano concorso a costruire.

All' incontro, quando, nella seconda metà del sec. XVI, il Teatro Sacro cadde in dissuetudine, tutto il suo repertorio, senza eccezione di sorta, fu travolto nell'oblio; sì che oggi esso non è altro che un fossile: non certo il fossile più prezioso, ma senza dubbio il più quantitativamente notevole delle Letterature Europee.

E qui si solleva una prima questione: in che misura il Teatro medievale ha contribuito alla formazione dell'odierno Teatro dell' Europa in generale e dell'Italia in particolare?

I primi investigatori del Teatro medievale, il Magnin, il Du Méril, il De Coussemaker, il Michel e altri, fra il terzo e il sesto decennio del secolo scorso, non dubitavano che nelle brevi composizioni drammatiche latine che essi andavano raccogliendo dalle vecchie carte delle cattedrali e de' monasteri della Francia e degli altri paesi, fossero da ravvisare gli incunabuli del Teatro moderno, ossia anche di quello posteriore al Rinascimento. Il nostro A. D'Ancona non dissentì punto da loro; e non sarebbe facile di determinare quanti studiosi, in Italia e fuori, siano oggidì di diverso avviso.

Orbene, quella opinione, se si trova essere esatta per alcuni paesi, non è altrettanto esatta per altri paesi, fra' quali il nostro.

Probabilmente gli studiosi stranieri testè ricordati ebbero presente allo spirito il caso della Spagna e dell' Inghilterra, non quello della Francia e dell' Italia. Dell'Italia e del suo Teatro coloro poco o punto si curarono, a cagione della scarsezza di monumenti drammatici venuti in luce fino allora fra noi. Cosa tanto più deplorevole in quanto non è andata scevra di conseguenze dannose, come apprende chiunque consideri, per esempio, la parte del tutto secondaria che vien fatta all'Italia nella *Geschichte des neueren Dramas* del Creizenach.

In Ispagna e in Inghilterra, si verificò per il Dramma lo stesso fenomeno che in Italia si era verificato pel Romanzo Cavalleresco. Vale a dire che vi fu colà, a un certo momento della vita di quel genere, ciò che suol dirsi l'intervento del genio. Il quale, sostituendo la mutevole storia profana alla rigida leggenda biblica o agiografica, ponendo l'Uomo al posto della Divinità, istituendo, quel che più monta, la ricerca psicologica e lasciando libero corso alla fantasia, pervenne o a conferire atteggiamenti inconsueti alle stesse storie pie, ovvero, bandito definitivamente il carattere religioso, a creare la più maravigliosa figurazione tragica delle passioni umane.

Non è da credere che il Dramma Sacro d'Italia non abbia mai accennato a uscire dalla sua originaria gelidità ieratica. In realtà vi sono Rappresentazioni Italiane che già si direbbero Drammi storici profani. In taluna si coglie l'intento di presentare i personaggi con i loro caratteri individuali e di farli muovere nell'ambiente moderno. Tal'altra reca sulla scena addirittura delle storie romanzesche. Ciò che dimostra come anche fra noi il Dramma Sacro si incamminasse sulla via della sua evoluzione fatale. La quale però non si compì, per non essersi manifestata alcuna di quelle forze individuali a cui soltanto, in determinati momenti, è consentito di operare certe trasformazioni. Se l'Italia del Rinascimento ebbe un Teatro, questo fu il Teatro classico degli Umanisti; e se più tardi monterà sulla ribalta la Commedia dell'Arte, le cui radici si profondano sin nella vita medievale, non vi avrà nulla a che fare il Teatro religioso.

Concludendo, in Italia, a differenza che in Ispagna e in Inghilterra, vi fu soluzione di continuità: soluzione più netta ancora che in Francia, ove il grande Teatro fu bensì un portato del Rinascimento Italiano, ma ove, pur entro a tale periodo, continuarono a vivere alcune delle forme drammatiche nazionali. Il ciclo della esistenza del Teatro Sacro fra noi, dalle sue origini sino al momento del suo massimo sviluppo, si compì tutto entro i limiti cronologici dell'Età Media. La sua vita posteriore non fu che uno strascico.

Il repertorio drammatico Italiano del Medio Evo comprende oltre a trecento composizioni. È una cifra ragguardevole, la quale basterebbe da sola a fornir materia di riflessione a coloro, se ce n'è ancora, i quali sogliono negare agli Italiani le attitudini drammatiche. Vero è che parecchie di tali composizioni sono rifacimenti l'una dell'altra e che si tratta, in generale, di una Letteratura di second'ordine, prodottasi in quegli strati della media cultura borghese di cui più assiduo e immediato era il contatto con le moltitudini. Siccome da essa Letteratura non uscì nessuna grande opera, ciò spiega lo scarso interesse che destò finora presso gli studiosi.

Ma le opere in versi sono sempre opere d'arte, anche quando non raggiungano certi gradi di perfezione formale. Il valore di quella Letteratura non consiste nelle impronte personali che vi si possano distinguere, sì bene nel fatto che in essa si assomma il frutto di un'attività collettiva, durata per secoli nel commercio spirituale delle genti d'Italia. Quella che si offre alla nostra considerazione non è l'opera di questo o di quel

poeta: è l'opera, se mai ve ne fu altra simile, di un solo e grande autore: dello stesso popolo Italiano. E bisogna non dimentichi chi si accosti a quelle scritture, che lo scopo di esse non si esauriva in sé stesse, ma si integrava con l'azione. Qual giudizio potrebbe portarsi sopra un melodramma moderno, a considerarne unicamente il libretto? Avvicinandoci a quelle composizioni senza preconcetti, ci si avvedrà come più d'una di esse meritino un giudizio meno severo, anche dal lato letterario, e come fra il ciarpame non sia raro di rinvenire delle piccole gemme.

Lo studio del Teatro Italiano del Medio Evo non è studio di estetica, sì bene l'analisi di un fenomeno il quale principalmente interessa chi, nelle svariate espressioni dell'Arte, ama cogliere i riflessi della vita di un'epoca e fissare gli elementi stessi del genio di una nazione. Poiché il fenomeno non si compì in un sol tratto né in un sol luogo, ma per gradi e dove più dove meno lentamente, così il sorprenderne il primo manifestarsi e il seguirne gli stadj dello svolgimento, ha qualcosa di analogo all'indagine di un naturalista che persegua le evoluzioni di un organismo.

Le presenti ricerche mirano per l'appunto a determinare il modo di originazione e i procedimenti evolutivi del nostro Dramma medievale.

Il genere teatrale, si suole ripetere sin da' tempi di Aristotile, muove dall'istinto naturale dell'uomo di imitare e di contraffare gli atti e la parlata altrui. Si allega, a riprova, il carattere drammatico de' giuochi infantili e quello di certe consuetudini de' popoli inferiori. La spinta istintiva fa sì che il Dramma sia, di propria natura, poligenetico e si trovi perennemente nello stato di originazione virtuale. Se, per inaudita avventura, perisse tutta quanta la Letteratura drammatica esistente e crollassero tutti quanti gli edifizj teatrali, una Drammatica nuova non tarderebbe a spuntare, per semplice virtù dell'istinto.

Or qui si obietta che, se l'azione dell'istinto potrebbe spiegare, sino a un certo segno, l'origine dello spettacolo, essa da sola non basta a spiegare l'origine del Dramma, meno che mai della Poesia Drammatica. L'istinto simulativo conduce sino alla figurazione mimica e alla mascherata: letterariamente, sino al Canto Carnascialesco e, mettiamo, al Trionfo; non mai al Dramma. Come ogni altro genere di poesia, così pure la Drammatica si produce per una azione riflessa, della quale non son capaci se non pochi iniziati nella tecnica del verso. Inoltre, non c'è Dramma se non colà dove c'è la riproduzione di un certo avvenimento, non importa

se immaginario, purché dato e ricevuto come storico, e che sia, nello stesso tempo, di una certa estensione cronologica. Il Dramma, in ogni sua varietà, è, in fondo, una commemorazione. Ecco perché esso non può essere che l'opera di alcuni i quali, o abbiano conoscenza delle fonti narrative, o sian dotati di qualità inventive: l'opera, insomma, di gente colta. Finalmente, a differenza che per ogni altro genere letterario, tanto al nascimento del Dramma, quanto, e più, al suo sviluppo, è necessario il concorso di fattori estrinseci, di ordine morale e materiale; e questi non agiscono se non dove e quando li muova un interesse.

In concreto, la giulleria che, sin dall'alto Medio Evo, se non addirittura sin dall'Antichità, diede una veste poetica alla pagliacciata da trivio (P. I, Cap. I, §§ I-II), e coloro i quali, giullari o no, stesero i testi delle canzoni da ballo mimate (P. I, Cap. I, § IV), assecondarono, senza dubbio, le tendenze istintive delle plebi. Essi tuttavia non giunsero a creare una Drammatica perfetta, perché fecero difetto le altre condizioni indispensabili allo sviluppo di questa. Quel Dramma embrionale si limitò a un'azione brevissima comportante l'impiego di un solo attore, al massimo di due; né mai recò sulla scena personaggi determinati o figurò determinati avvenimenti. Vi si vennero bensì foggiando dei tipi; e noi siam condotti a pensare che ciò sia seguito lentamente, attraverso un lungo periodo di tempo, visto che, all'epoca in cui i saggi di quell'arte rudimentale incominciano ad affiorare, i tipi son già divenuti convenzionali.

Sarebbe inesatto il negare a codesto Teatro « tipico » popolare qualunque influenza sopra il Teatro « storico » posteriore. Tale influenza fu efficace, più che altrove, in Italia, dove il Teatro « tipico » diede forma alla Drammatica in lingua volgare, allorché questa vi sorse sotto l'impulso di altre cause (P. I, Cap. III, § II).

Il concorso simultaneo delle condizioni determinanti la Drammatica regolare si verificò non nella vita civile, sì bene nella vita religiosa. L'importante avvenimento dell'inizio di una Drammatica nuova nell'Europa Cristiana, risale al cadere del IX secolo: esso ebbe luogo fuori d'Italia, ma scaturì da elementi letterarj anteriormente fissati in Italia (P. I, Cap. II, § I). A questo punto, qualcuno ricorre forse con la mente all'analoga formazione del Teatro greco. Ma è necessario dir subito che, se la Tragedia Dionisiaca trovò presto un Eschilo, la Tragedia Cristiana dovrà percorrere un cammino di molti secoli prima di giungere a Calderón!

Il rito Cristiano che, simbolico come ogni altro rito, era pervenuto sino alla simulazione movimentata di qualcuno degli episodj storici che la Chiesa suol commemorare, presentava, sia nelle parole, sia nell'azione, così numerosi e spiccati caratteri teatrali che bastava una semplice occasione a farne sgorgare il Dramma (P. I, Cap. II, § I). Necessità di ordine pratico, aspirazioni di ordine musicale e letterario affrettarono tale evento. Questo si avverò in uno dei maggiori fra que' centri Benedettini che erano, nello stesso tempo, delle regge e de' conservatorj di musica, scuole di sapienza antica e officine di cultura moderna. La trovata, avvenuta, al solito, involontariamente, consisté nella creazione di una scena minuscola in tre battute: essa racchiudeva però, come in un microrganismo, tutti gli elementi, scenici e letterarj, del Dramma regolare (P. I, Cap. II, § II). Coordinata con l'Uffizio divino, rientrò presto nelle ritualità delle altre case Benedettine, servì di modello ad altre scenette consimili e si divulgò fra le chiese episcopali. Le battute si moltiplicarono, la cerimonia si ampliò e si produsse quello che, dal De Coussemaker in poi, usiamo chiamare Teatro Liturgico. Per tre o quattro secoli, il Teatro Liturgico fu il solo che l'Europa conoscesse. Un tempo se ne negò l'esistenza in Italia, ma adesso i fatti smentiscono tale asserzione (P. I, Cap. II, § III).

Il Dramma Liturgico fu opera di letterati e di musicisti. Non consistendo, da principio, che in un semplice prolungamento della cerimonia del culto, si serbò, non meno di questa, grave e solenne. Latina la lingua, sacerdoti gli attori, pontificali gli indumenti, non parlato, ma cantato sul tono delle melodie sacre, il dialogo. Lentamente, secondo è suo costume, il Clero lo trasformò in spettacolo a sé, mettendolo al servizio della propaganda cattolica. Il popolo, in quell'epoca in cui il tempio era la sola casa comune dove esso potesse accogliersi, se ne dilettò. È duopo aggiungere che, se bene nato nella famiglia Benedettina, tuttavia i maggiori progressi del Dramma Liturgico non si ebbero fra' Benedettini. Rigidi conservatori anche in questo caso, costoro lo mantennero qual era stato al suo nascere: alla fase di Tropo (P. I, Cap. II, § II). La trasformazione in Dramma indipendente seguì presso gli Episcopj, donde soltanto ne provengono le testimonianze.

I soggetti del Teatro Liturgico erano in numero limitato: i più riguardavano alcune delle maggiori tra le ferie « de tempore »: raramente, e solo tardi, se ne composero per le feste santoriali.

La Chiesa, naturalmente, non approvava quella che era, insomma, una manomissione dell'unità del servizio divino. Tuttavia la tollerò fino a quando non si fu convertita in un esercizio incomposto. Al principio del sec. XIII, il divieto fu perentorio, come tutto ciò che emanava da quell'energia fatta persona che era Innocenzo III. Ciò nondimeno il Clero, sotto il regime compiacente delle autorità vescovili, continuò per lungo tempo a organizzare spettacoli: in Italia se ne davano ancora nel sec. XV.

Ad onta della sua gran diffusione e della sua lunga esistenza, i monumenti superstiti della Drammatica Liturgica sono in numero esiguo. In generale, si serbarono quelli che, essendo intercalati alle cerimonie religiose, si incastrarono ne' libri corali donde non furono più cancellati. Di altri non rimasero se non le descrizioni, per noi preziosissime, che ne furono inserite, a scopo d'insegnamento, negli *Ordinaria* delle chiese. I più andarono dispersi: quelli specialmente de' tempi avanzati, quando il Dramma, una volta svincolato dalla funzione sacra, veniva allestito su copioni d'occasione, scritti sopra fogli volanti. Reliquie di così fatto modo di allestimento ne restano in Italia. Non ultima causa della dispersione fu senza dubbio la promulgazione del Decretale Innocenziano che, sospendendo le rappresentazioni, ne inutilizzava i testi. In ogni modo, è certo che il Teatro Liturgico pervenne in Italia a sviluppi assai più ampj di quelli che sono attestati da' documenti (P. I, Cap. II, § III).

Ma il Decretale Innocenziano non colpiva soltanto le deformazioni della Liturgia teatrale. A cotali deformazioni avevan condotto certe usanze, inveterate nel Clero e nella popolazione laica, per le quali, in date epoche dell'anno, il Tempio di Dio si cangiava in scenario immondo di ogni turpitudine. Non già che a tanto avesse condotto l'invenzione del Dramma. Quelle usanze, difatti, avevano origine remota, e il Dramma Liturgico, com'era naturale, data la unicità dell'ambiente, non aveva mancato di risentirsene. Invero quel tanto di comico che si sorprende nella Drammatica clericale del Medio Evo, in Italia e fuori, consiste per l'appunto nella caricatura del Dramma Liturgico (P. I, Cap. II, § VI).

Se il Teatro Sacro fosse rimasto una esclusività delle comunità Benedettine e del Clero basilicale, non avrebbe fatto che lievi avanzamenti, e avrebbe finito addirittura per cadere in disuso; giacché il Clero, conservatore com'è, non era in grado di assecondare le esigenze che si facevano ogni giorno più grandi degli spettatori. Ma i tempi maturarono per

l'avvento della Drammatica in volgare, e il momento venne che segnò l'inizio de' Teatri nazionali d'Occidente.

Il Dramma in volgare si originò in modo diverso fuori d'Italia e in Italia. Colà si produsse da una rielaborazione del Dramma latino; in Italia da una trasformazione, avvenuta sotto l'azione di eventi pubblici, della canzone da ballo mimata (P. I, Cap. III, § I).

La scoperta alla quale è indissolubilmente legato il nome di Ernesto Monaci, rivelò, nel 1874, come l'origine della Drammatica volgare d'Italia si ricolleghi col moto de' Flagellanti del 1260. Iniziatosi in Perugia e propagatosi per buona parte della Penisola e anche dell'estero, effetto di quel moto fu l'istituzione di Compagnie Laicali, il cui principale istituto era di disciplinarsi, di cantar laude e di inscenare rappresentazioni in lingua volgare. Il primitivo Teatro Italiano fu elaborato da quei confratelli per i loro riti (P. I, Cap. III, § II). Manco a dirlo, quelle Compagnie non avevano niente di analogo con le *Confréries de la Passion* e coi *Puys* di Francia, associazioni d'occasione, queste, istituite con lo scopo unico di mettere in scena i *Mystères*. Le Compagnie de' Disciplinati erano corporazioni di penitenza per le quali la recita delle *Devozioni* formava una pratica di pietà obbligatoria.

La Letteratura drammatica de' Disciplinati non si formò in un momento, ma percorse tutta una serie di gradi. Le forme regolari più antiche di essa appartengono a' Disciplinati di Perugia; queste però erano state precedute da altre di cui restano de' saggi (P. I, Cap. III, § II). In ogni modo, fu la forma letteraria Perugina quella che diede luogo agli sviluppi ulteriori. Tali sviluppi furono svariati, a seconda de' luoghi dove i copioni Perugini furono importati.

Di fronte a' Disciplinati e alla loro Letteratura, l'atteggiamento della Chiesa e del Clero secolare, per quanto, come sempre, vigile, non fu mai ostile. D'altra parte, l'autorità suprema non mancava di valutare le conseguenze di una opposizione aperta contro un movimento popolare così vasto e profondo come quello del 1260, in un'epoca in cui le corporazioni entravano così spesso nel giuoco della politica. Per ciò che è degli Ordini regolari, l'atteggiamento fu vario. L'Ordine Benedettino se ne tenne estraneo. Introduttore primo della autoflagellazione a scopo di penitenza e custode aristocratico della cultura classica, si direbbe che esso abbia avuto a disdegno quel moto turbolento che trasformava una

pratica privata e personale in pubblica e collettiva e che introduceva sotto la volta del Tempio, allato alla Liturgia ufficiale, una strana Liturgia in volgare. Per contro, gli Ordini nuovi favorirono apertamente e fervidamente il moto. Talora ciascuno di essi ne approfittò per fini particolari. In Perugia, in Siena, in Aquila, in Firenze e in altre città, la fondazione di parecchie Compagnie di Disciplinati fu di iniziativa Domenicana. I primi artefici di quelle piccole e belle cose che sono le Laude primitive di Perugia, saranno forse da ricercare entro la famiglia de' Predicatori: certo, buona parte della Letteratura de' Disciplinati reca visibile l'impronta di coloro. L'Ordine Francescano, dopo aver prodotto lo stesso iniziatore del moto flagellante, ne favoriva con ogni mezzo la propagazione. Fondatore di una Compagnia Romana, che tanta influenza doveva esercitare nella storia letteraria e non in essa soltanto, fu san Bonaventura; né a questo si limitò l'azione del Dottor Serafico (P. II, Cap. II, §§ I, II).

Ma l'intervento Francescano nella vita flagellante fu fecondo di altri effetti, anche nella storia letteraria. Quali rapporti siano interceduti tra la poesia Jacoponica e quella de' Disciplinati, non è da esporre qui. Ricorderò solo che l'esempio della Drammatica volgare de' Disciplinati non fu senza efficacia presso i Francescani, allorquando costoro pensarono di giovarsi della forma teatrale per la propaganda religiosa. Essi se ne valsero segnatamente ne' piccoli centri (P. II, Cap. I, § IV).

I paesi dove la Drammatica Umbra fu sottoposta a una più profonda e attiva rielaborazione furono quelli attigui all'Umbria stessa, cioè gli Abruzzi, Roma e la Toscana. Coi documenti provenienti da codeste regioni si risale sino al sec. XIII; ad esse appartengono altresì i monumenti che ne attestano le massime fasi di svolgimento. Tali sono: la *Leggenda* Aquilana di S. Tommaso, la *Passione* del Colosseo e il Teatro agiografico di Firenze.

Fissatosi nella forma letteraria definitiva durante gli ultimi decennj del sec. XIII, il Teatro de' Disciplinati continuò a svilupparsi, in azioni sempre più complesse, durante il sec. XIV, oltre che nell'Umbria nativa, in Aquila, in Roma e in Siena. Raggiunse il massimo della magnificenza nel sec. XV, il quale, anche per l'Italia, come per l'estero, può dirsi l'età classica del Teatro Sacro. A quest'epoca, il Dramma cessa di essere un rito e si converte in pubblico grandioso spettacolo; il quale si svolge all'aria aperta, sopra costruzioni d'occasione, con meccanismi complicati, davanti

a migliaia di spettatori. Esso richiede un numero considerevole di attori, masse musicali e corali, costumi, arredi ecc.; importa delle spese ingenti. Per le prime parti si ricercano attori di cartello; pittori valorosi non disdegnano di prestare l'opera propria, dipingendo gli scenarj e le decorazioni. Naturalmente, ciò a cui meno si badava era la parte letteraria: tuttavia in Firenze, verso la metà del secolo, si incominciò ad affidare la redazione de' libretti a letterati di professione (P. II, Cap. III, § III). I forestieri che, durante la Settimana Santa, affluivano a Roma e vi assistevano agli spettacoli del Colosseo, tornati in patria, ne parlavano con entusiasmo (P. II, Cap. II, § II).

Malgrado tutto questo, è innegabile che la Rappresentazione Sacra Italiana sia rimasta di gran lunga al di sotto del Mistero Francese, sia per l'estensione del testo, sia per la moltiplicità degli episodj, sia per il lusso della messa in scena. Di quelle colossali *Passions* che esigevano l'impiego di centinaia di attori e duravano per più settimane, non ce n'è in Italia, ad eccezione di una recitata in quel di Cuneo sulla fine del Quattrocento; la quale però è opera di diretta imitazione francese ed è un caso affatto isolato. Il concetto ciclico secondo il quale furono compilati numerosi Misteri Francesi, non può dirsi sia mancato del tutto in Italia; ma vi ebbe esplicazioni assai più modeste (P. II, Cap. IV, § I).

Tale indipendenza del Teatro Italiano dal Teatro straniero è confermata da altri fatti. Il Dramma Sacro Francese, l'Inglese e il Tedesco hanno fra loro tante e tali rassomiglianze, sia nella struttura organica sia nelle forme metriche, che, malgrado la lingua, si direbbero usciti da una medesima officina. L'Italiano si isola da essi, giacché la diversa origine sua e il diverso modo del suo sviluppo gli conferirono diversità di forme esteriori.

Il fatto che il periodo della decadenza del Teatro Sacro coincide col periodo del Rinascimento, ha indotto la critica ad attribuirne il motivo al risorgere del Teatro classico, dal quale il Teatro medievale sarebbe stato soffocato. Ora questa è una di quelle opinioni che, universalmente accolte, finiscono poi per non resistere alla prova di un riesame.

I due Teatri che, per un cinquantennio circa, vissero l'uno a fianco dell'altro, sembrarono ignorarsi a vicenda, giacché interessavano due distinte categorie di spettatori: l'uno, l'immensa moltitudine popolare, l'altro, la ristretta cerchia de' dotti e de' cortigiani. Fra i due Teatri non esisteva

concorrenza; e, d'altra parte, la cultura Umanistica non aveva permeato tutti gli strati sociali sino a crearvi il disgusto per la Rappresentazione popolare. Il disgusto non esisteva nemmeno nelle sfere più elette: il Duca Ercole I di Ferrara si dilettava dell'uno e dell'altro spettacolo.

Le cause della decadenza del Teatro Sacro vanno ricercate nella sua stessa natura.

Opera dapprima di scenografi, reclutati tra persone di coltura limitata, allorché i dotti incominciarono a partecipare alla stesura de' libretti, non ebbero la forza di apportare notevoli modificazioni nella maniera di lavorare de' loro predecessori. Essi né seppero trarre partito da' vantaggi che il Teatro Sacro offriva loro, né seppero eliminarne gli svantaggi (P. II, Cap. III, § III).

I vantaggi erano enormi. I principali erano quelli dello spazio e del tempo. Un drammaturgo moderno, così come un drammaturgo del Cinquecento, non dispone che di tre, quattro, al massimo di cinque scenarj. Dentro questi pochi ambienti gli è forza di concentrare tutto il giuoco scenico; la stessa composizione letteraria è subordinata al numero di essi. Di qui i mille artificj dell'autore per dissimulare gli espedienti onde mettere lo spettatore al corrente degli antefatti e di quel che avviene simultaneamente altrove. Il drammaturgo medievale, invece, disponeva di un palcoscenico dalle dimensioni illimitate; egli poteva scompartirlo in tanti « luoghi deputati » o « case » quanti glie ne abbisognavano per figurare le varie scene; gli era consentito così di tradurre in dramma tutt'intiera una storia o una biografia, riprendendola *ab ovo* e continuandola ininterrottamente in tutta la successione cronologica. Ad ovviare agli inconvenienti della monotonia, aveva modo di avvicendare rapidamente le scene, di spezzare le scene più lunghe, e di trasportare lo spettatore, da un momento all'altro, in punti diversi. In talune Rappresentazioni, i cangiamenti di scena avvengono in maniera addirittura vertiginosa: ce n'è persino sei nell'ambito di tre sestine (cf. P. II, Cap. I, § III)! Parimenti, quanto al tempo, mentre il drammaturgo moderno, da che la si è rotta una buona volta con le unità Aristoteliche, non dispone che di tre, quattro o cinque tempi, il drammaturgo medievale era libero di scegliere, in un testo narrativo, gli episodj che meglio gli convenissero. Noi abbiamo veduto simili procedimenti teatrali risorgere a' giorni nostri grazie all'invenzione dello schermo cinematografico.

Fuori d'Italia, vi fu bene chi di tanta sconfinata libertà seppe valersi, nel ridurre per la scena una qualche storia letta: colui si chiamò Guglielmo Shakespeare!

Degli svantaggi, il più grave, quello che i nostri drammaturgi medievali non riescirono mai a superare, era il vincolo che li teneva eternamente legati a un testo conosciuto in precedenza dagli spettatori. Onde veniva a mancare la curiosità del seguito, che è condizione essenziale del Dramma moderno; e tutta l'attenzione di coloro finiva per concentrarsi nelle meraviglie della iscenatura. Si aggiunga la poca varietà dei soggetti, destinata, presto o tardi, a ingenerare noia e diserzione.

I tempi cambiarono, la cultura si accrebbe, il razionalismo si diffuse: come reazione a quest'ultimo, il sentimento religioso si rinvigorì. E la cultura si disinteressò di quel Dramma privo di intrigo e di imprevisto; il razionalismo ne sorrise; il sentimento religioso ne fu offeso come da una profanazione istrionesca.

Allorché le autorità, durante il periodo della Controriforma, vietarono le Rappresentazioni Sacre, non fecero che sancire una condanna già pronunciata dal pubblico.

PARTE PRIMA

LE ORIGINI
DELLA POESIA DRAMMATICA
IN ITALIA

CAPITOLO I.

L'elemento drammatico nella poesia profana.

PRIMA di venire a trattare del teatro religioso, ossia del teatro regolare, è necessario di studiare gli elementi drammatici esistenti nella nostra antica poesia profana. Da questa ricerca non dovremo aspettarci, naturalmente, la scoperta di un teatro vero e proprio, ma soltanto la nozione di alcuni fatti che all'avvento del teatro regolare apersero la via, e de' quali non possiamo passarci in uno studio come il presente.

I testi che prenderemo in esame son noti da tempo: alcuni di essi, anzi, sono notissimi, perché la critica vi si è affannata lungamente dattorno, e non sempre con molta serenità, senza però pervenire a delle conclusioni soddisfacenti circa la loro natura. Sottoposti a una nuova disamina e riguardati da altri lati, verranno adesso a rivelare aspetti diversi da prima; e io spero di potere, in qualche guisa, nelle pagine seguenti, contribuire alla loro sistemazione definitiva nel quadro della storia letteraria, senza però lusingarmi di dire l'ultima parola.

È un compito in gran parte nuovo quello a cui mi accingo; e ciò mi valga di attenuante presso coloro che per avventura trovassero eccessive le dimensioni del presente Capitolo.

I.

Giulleria e Istrionismo.

La giulleria in Italia. Poesia popolare e poesia giullaresca. I giullari nella vita italiana del XII e del XIII secolo. Categorie di giullari. *Histriones*, *Mimi* e *Joculares*. L'attore drammatico nel Medio Evo. Il Mimo letterario. Il Mimo volgare.

Le prime nostre ricerche devono portarsi, come è ovvio, nel campo della letteratura giullaresca.

Un lavoro d'insieme sulla storia della giulleria in Italia resta tuttavia da fare: per questa parte, noi rimaniamo ancora alla Dissertazione XXIX del nostro immortale Muratori. De' buoni lavori si hanno bensì sulla giulleria degli altri paesi, particolarmente della Francia, i quali lavori possono valere, in gran parte, anche per noi (1). Ciò nondimeno i trattatisti di storia della letteratura italiana, non essendo riusciti mai a distaccarsi da certi schemi tradizionali, o tacciono sistematicamente della giulleria o ne toccano appena per incidente, spesso misconoscendo il carattere giullaresco di composizioni che a quella vanno restituite. Oltre di che non sono poche le composizioni di giullari, in ispecie di genere agiografico, che giacciono tuttora inedite.

Eppure la parte che la giulleria ebbe nell'arte e nella vita del XII e del XIII secolo, per non dire che di questi, fu tra noi non meno considevole né meno efficace che negli altri paesi. Come in Francia, come in Provenza, come in Spagna e in Portogallo, così anche in Italia le prime elaborazioni della poesia volgare si ebbero per opera de' giullari. È consuetudine inveterata di più d'uno de' predetti trattatisti di confondere gl'i-

---

(1) E. Faral, *Les Jongleurs au Moyen Age*, Paris, Champion, 1910. Non dimentico il lavoro di G. Bonifacio, *Giullari e Uomini di Corte nel 200*, Napoli, Tocco, 1907; il quale raccoglie non poche notizie e non manca di qualche buona osservazione. Ma esso è ben luugi dall'esaurire la importante materia. Particolarmente commendevole è, nel lavoro del Faral, lo spoglio, inevitabilmente incompleto, delle testimonianze relative a' giullari dal IX al XIII secolo, pubblicato nell'Appendice. Si intende che, quando nelle pagine seguenti non cito alcuna fonte, mi riferisco a quelle prodotte dal dotto studioso francese.

nizj della letteratura italiana con quelli della lirica aulica, forse per ciò che soltanto della lirica aulica si è in possesso di una documentazione diretta. Un tal modo di rappresentare le cose non risponde alla realtà. Esso ha il difetto di tagliar fuori dalla storia non solo parecchi di que' fatti che al sorgere della poesia aulica servirono di preparazione, sì anche tutta la poesia che fu cara alle altre classi sociali. Dell'esistenza di quella poesia si hanno testimonianze numerose che sarebbe fuor di luogo l'enumerare qui; mentre composizioni giullaresche antichissime, con le quali si risale in pieno XII secolo, incominciano a venir fuori anche dall'Italia.

E insieme con quelle della poesia, pure per opera de' giullari si ebbero fra noi le prime elaborazioni letterarie del linguaggio materno. Conviene tener presente che l'arte giullaresca fu prevalentemente arte di dire, ossia declamazione. L'esercizio di quell'arte conduceva istintivamente il dicitore, oltre che a curare la propria dizione, a discostarsi dalle forme plebee e a cercare di uniformarsi a un certo ideale di linguaggio colto. Il criterio era certamente variabile da individuo a individuo, da pubblico a pubblico, ma era, pur sempre, un criterio, ossia l'effetto di un gusto formatosi mediante l'educazione. D'altronde il giullare non era un improvvisatore: egli componeva scrivendo. Ora il dover fissare sulla carta le parole creava l'abito a una ortografia, a una sintassi, a un lessico, in cui entrava per tanta parte la « grammatica », vale a dire il latino, che era la sola lingua che si apprendesse alla scuola. Sotto la penna dello scrittore, il linguaggio volgare veniva così a disciplinarsi e ad arricchirsi, e si foggiava in strumento duttile e perspicuo del pensiero. Si aggiunga che il nomadismo de' giullari, mentre serviva a diffondere le opere del loro ingegno, giovava a creare presso i varj uditorj un certo stato di « cultura volgare »: quindi a unificare le diverse parlate regionali o almeno ad attenuarne il divario. Il linguaggio che i giureconsulti, i diplomatici, i cortigiani del sec. XIII parlavano fuori del proprio paese, ne' luoghi dove si recavano a esercitare i loro ufficj, era quello stesso linguaggio dell'alta società e dell'alta cultura nazionale che risonava in que' due maremagni che erano la corte imperiale e la curia pontificia, nelle aule feudali, nelle podesterie, nelle capitanie e nella κοινή universitaria. Dante, sempre cristallinamente chiaro e preciso, lo chiamerà « illustre », « cortigiano » e « curiale ». È il linguaggio che la gente elegante usava nelle epistole, di cui rimangono i formularj, e che i poeti aristocratici adoperavano nelle loro canzoni e ne'

loro sonetti, che solevano spedire talvolta a persone lontane. Imaginare che così fatto linguaggio dell'uso poetico, in cui, pur non riuscendo a nascondere completamente la propria origine, ciascun poeta si atteneva a un tipo colto comune, sia venuto a formarsi nel giro de' pochi decennj in cui fiorì la poesia cortigiana, quasi per effetto di una geniale improvvisazione, sarebbe cosa inaudita. Esso non può essersi maturato se non attraverso un lungo periodo di tempo, non può essere che il risultato di un lavorio di selezione, compiutosi di lunga mano, incoscientemente, da tutto quel mondo che il flusso della vita conduceva a trafficare con genti di altre provincie. Traffico intenso più di quanto si piacciano di raffigurarselo certuni a' quali la vita medievale suole ancora apparire prigioniera e immobile entro il muro e la fossa cittadina. All'opera di selezione linguistica il vagabondaggio giullaresco ha contribuito necessariamente.

Le origini della giulleria sono antichissime: esse si riconnettono direttamente all'istrionismo e al mimetismo dell'età classica. Messa omai definitivamente da banda la vecchia teoria degli *scôps* e de' bardi, asseriti per tanto tempo come i progenitori de' giullari, nessuno più dubita, segnatamente dopo le ultime ricerche di E. Faral, di tale continuità (1). Se pertanto è consentito alla critica di fissare, con sufficiente approssimazione, l'età del primo apparire della poesia cortigiana, trattandosi di opere dovute a personaggi storici, non le è dato ugualmente di determinare quella del primo apparire della poesia de' giullari. Essa si riconduce all'antichità. Le allusioni degli scrittori di ogni secolo del Medio Evo, da sant'Agostino a san Bernardo e più giù ancora, a *cantilenae amatoriae*, a *fabulae*, a *carmina vana*, a *cantiones profanae* ecc., contro le quali scagliano i loro anatemi, sono frequentissime e si riferiscono naturalmente a composizioni giullaresche, almeno la più parte. Ci si segnala così l'esistenza di una letteratura di cui ci sfuggono i caratteri formali, alcuni de' quali però si lasceranno cogliere più tardi, allorquando gli avanzi delle poesie de' giullari incominceranno ad affiorare alla superficie di quell'oceano che ne ha inghiottita la massa.

Poesia popolare? Certamente, ma tale, beninteso, in un senso alquanto diverso da quello che suol darsi comunemente a codesta espressione. Ci

---

(1) Op. cit., p. 10 sg.

fu un tempo nel quale l'erudizione ammetteva assiomaticamente che dalle « viscere di un popolo », in certe epoche della civiltà, solesse esprimersi una poesia, umile insieme e grandiosa, collettiva e anonima, di tutti e di nessuno; non limitata, si noti, a' soliti due o tre versicoli onde consta d'ordinario lo stornello, sì bene comprendente delle lunghe serie di versi formanti de' veri poemi. Quasi che il fatto dell'anonimato non sia un caso contingente e il divenir pascolo della collettività escluda di per sé stesso l'esistenza di un autore. Nel caso della poesia medievale, il criterio della « popolarità » si risolveva, quasi sempre, in un espediente escogitato per comodità della critica. Invero questo della poesia « popolare » è stato per lungo tempo, particolarmente per gl'Italiani, una sorta di Limbo ove la vecchia erudizione era solita di relegare quelle composizioni sulla provenienza e sulla destinazione delle quali era impotente di far la luce. La verità è che quella poesia « popolare » è, concretamente, per la massima parte, poesia giullaresca. La sua popolarità consiste, secondo che altri già disse egregiamente, in questo, che è fatta *per* il popolo, non *dal* popolo. Essa, quale che ne sia la materia e lo scopo, è pur sempre opera di individui, non di una moltitudine; opera di scrittori di professione, non di illetterati. La letteratura degli illetterati non è mai esistita, altro che nella immaginazione de' romantici e nelle illusioni de' folkloristi.

La giulleria penetrò tutta quanta la vita italiana del Medio Evo e ne fu, come altrove, un fattore essenziale. Combattuta, anche fra noi, dalla Chiesa, resistette a ogni persecuzione; perché la sua esistenza rispondeva a un bisogno reale che non poteva sopprimersi con la promulgazione di un canone o di un decretale. Più tardi però la Chiesa, o almeno il clero, pur serbando intatte le sanzioni, comprese quale utilità, per gli scopi del proprio ministero, avrebbe potuto trarne ella stessa. I giullari allora entrarono al servigio delle corti ecclesiastiche e delle grandi comunità regolari, per ispirazione e nell'interesse delle quali misero in versi volgari storie e sermoni religiosi, atti a diffondere la fede tra coloro all'animo de' quali il clero non sempre riesciva a giungere col suo latino. È notevole che due de' saggi che si son salvati della più antica poesia giullaresca d'Italia (*Sant' Alessio*, *Ritmo Cassinese*) sono per l'appunto composizioni agiografiche e morali conservate in codici monastici.

Varia nelle sue attitudini, la professione del giullare era in grado, invero, di ovviare a ogni esigenza e di soddisfare ogni gusto. In un'epoca

in cui il bisogno naturale dello svago aveva così pochi mezzi di venire appagato, la giulleria soltanto sopperiva a cotale necessità. L'abitudine della lettura camerale era, come tutti sanno, ristretta a pochi uomini e limitata a' libri latini: non fu che più tardi, allorquando composizioni narrative giullaresche incominciarono a essere prosificate, che si introdusse, presso l'aristocrazia, l'abitudine della lettura de' romanzi in prosa. I tornei, le giostre, le cacce, le corti bandite, le feste civili ed ecclesiastiche erano divertimenti d'eccezione o venivano a scadenze più o meno lunghe. Ora la giulleria, co' suoi giuochi, co' suoi canti, con le sue recitazioni, recava un divertimento facile, a portata di ognuno, quotidiano e a buon mercato. Il giullare appariva dappertutto: nella corte feudale come nella casa borghese, nel trambusto della vita cittadina come lungo le strade de' pellegrinaggi e de' commerci, nelle retrovie degli eserciti come nelle fiere e ne' perdoni. L'intervento del giullare formava un « numero » indispensabile nelle celebrazioni delle nozze e delle vestizioni (1); era quello che di solito veniva a chiudere il banchetto illustre. Ricorderemo che la più antica composizione giullaresca profana pervenuta sino a noi è per l'appunto la cantilena di un giullare che appare davanti a un consesso di prelati, da uno de' quali sollecita, profittando della buona occasione, *inter pocula*, il dono di un cavallo.

Gl'Italiani designarono i giullari col titolo di *Milites de Curia* o, volgarmente, di *Uomini di Corte*. Era un titolo che racchiudeva certamente una dose di ironia. Esso colpiva la tendenza del giullare a bazzicare i potenti e a cogliere le migliori occasioni di lucro. Ma non era la sola manifestazione antigiullaresca de' contemporanei. Il vero è che la vita che i giullari erano costretti a condurre aveva creato intorno a loro, sin dall'antichità, un'atmosfera di diffidenza e di disistima. Gente senza terra e senza tetto, eternamente vagabonda, in continua lotta pel ronzino e pel vestito; *bohême* querula e linguacciuta (2), famelica e spendereccia; ospite abituale

(1) « Consuetudo est ... ut, cum laici « decorantur cingulo militari, seu nuptias « contrahunt, joculatores et histriones « transmittant ad clericos, ut eis provi- « deant »; MANSI, *Concilia*, XXIV, p. 615; Concilio di Ravenna (1286).

(2) « Nobis [*a' frati*] malitiose impo- « situm, scilicet quod sumus doniatores, « idest quod libenter mulieres videmus ... « dicimus quod verba illorum sunt ista « *qui ponunt maculam in electis*, idest *jo-* « *culatorum* et *hystrionum* et illorum qui « *milites de curia* appellantur, qui credunt « se ex hoc de suis lasciviis et vanitatibus « excusationem habere et alios infamave- « rint »; SALIMBENE, *Chron.*, pp. 425-26.

della taverna; scevra di scrupoli eccessivi in fatto di morale, sia che appartenesse all' uno o all' altro sesso, era dovunque vilipesa e schernita. I canoni le interdicevano il ricetto e il cibo da parte della gente dabbene. Eppure, per strana contradizione, era dappertutto desiderata, ricercata, ricompensata (1).

Noi ci guarderemo bene dal prestare una fede incondizionata a' giullari, allorché lamentano gli scarsi lucri della loro professione. Sappiamo che era gente incontentabile, mordace con coloro che non davan l' esempio di uno sconfinato spirito di liberalità. In ogni modo, non è dubbio che, anche a non voler menar buone certe esagerazioni, tra la fine del XII e il principio del XIII secolo, il loro numero era considerevole in Italia. Le nostre informazioni circa l' Italia Meridionale sono scarse. Nell' Italia Settentrionale l' affluenza de' giullari era favorita dall' esistenza di tante corti eleganti e di una borghesia facoltosa nelle città comunali. Boncompagno da Signa, narrando uno scherzo atroce fatto da Guido Guerra († 1213) a de' giullari convenuti alla sua corte, in occasione di una festa Pasquale, i quali lo avevano infastidito con le loro pretese, ne fa ascendere il numero a più centinaia (2). Né erano solo Italiani que' giullari che correvano le strade dell' Alta Italia, sì anche Provenzali, Brettoni, Normanni e Francesi. E costoro si erano divisa, com' è risaputo, in certo modo, la sfera d' azione: i Provenzali batterono di preferenza le corti signorili, ove la canzone trobadorica ebbe maggior fortuna; gli altri, segnatamente i Francesi, le pubbliche piazze, affollate di borghesia e di minuto popolo, presso cui fece presa la passione per la narrazione cavalleresca. I provenzalisti conoscono ciò che intorno al numero e alla qualità de' giullari han lasciato scritto Peire Vidal (3), Aimeric de Peguilhan (4), Peire de la Mula (5) e altri

---

(1) Uno de' rimproveri che Salimbene fa a' suoi concittadini di Parma è questo, di non curare di far del bene ai religiosi « quia *histrionibus*, *joculatoribus* et *mimis* « bene faciunt larga manu et *militibus qui* « *dicuntur de curia* multa quandoque de- « derunt »; *Chron.*, p. 597.

(2) « In quadam Pascha plurimi [*ystrio*- « *nes*] ad eum [*Widoguerra*] venere: qui « cum post triduum remunerationem pe- « terent incessanter, elegit ex eis quasi « centum ystriones qui videbantur esse « rurales, et iussit eos ascendere non par- « vum cumulum palearum etc. ». L' intiero passo, importantissimo per la storia del costume, è riferito dal FARAL, op. cit., p. 305.

(3) *Tant an ben dig del Marques Joglars truan ni gabier*; P. Vidal, ediz. Bartsch, p. 26.

(4) *Li fol el put el filhol*; v. il mio articolo, in *Studj Romanzi*, VII, p. 297 sgg.

(5) In WITTHOEFT, *Sirventes joglaresc*, p. 71.

trovadori che frequentarono le corti di Bonifacio I e di Guglielmo IV di Monferrato, quelle di Guglielmo e di Corrado Malaspina, di Manfredi III di Saluzzo, di Azzo VI e Azzo VII d'Este, e di Ottone del Carretto (1). Più volte sono state riferite le misure che l'autorità civile di Bologna si vide obbligata a prendere contro i giullari, divenuti fastidiosi nelle pubbliche piazze (2).

Naturalmente, io non pretendo di tracciare qui un quadro compiuto dell'opera giullaresca nel nostro paese. Mi preme però di fissare qualche punto particolarmente interessante per la nostra materia.

Se la giulleria formava una classe unica, tale era soltanto davanti agli occhi degli estranei. In realtà essa si divideva e suddivideva in numerose categorie; le quali andavano da quelle più umili de' saltimbanchi, degli incantatori di serpenti, de' prestigiatori, de' ballerini, de' suonatori di strumenti, de' cantanti e de' declamatori, su su sino alle categorie nobili e nobilissime de' compositori di musica e de' poeti. I giullari stessi ci tennero a differenziarsi gli uni dagli altri: quelli de' gradi più elevati disdegnavano di venir confusi con gli altri de' gradi inferiori.

L'onomastica adottata dagli scrittori rispecchia, com'è naturale, un tale stato di cose. I nomi di *saltatores*, *balatrones*, *thymelici*, *nugatores*, *scurrae*, *bufones*, *gladiatores*, *praestigiatores*, *palestritae* e altri, co' quali coloro sogliono designare i giullari, corrispondono alle diverse specialità della classe (3). Quanto a' nomi di *joculatores* e *joculares*, o sono impiegati come nomi generici, ovvero servono a indicare i giullari de' gradi più elevati, cioè i cantanti, i musicisti e i poeti.

Ma tra le designazioni più frequenti ci sono anche quelle di *mimi* e di *histriones*; ed è di queste che a noi interessa ora di appurare il valore esatto che hanno presso gli scrittori. Proporre questo problema equivale a

(1) V., sopra i rapporti tra questi signori e i trovadori, le mie illustrazioni alle poesie provenzali composte in occasione dell'incoronazione di Federico II, nelle *Memorie* dell'Accad. di Bologna, 1912.

(2) Nel 1288 si ordina « ut *cantores* « *Francigenorum* in platiis Comunis ad « cantandum omnino morari non possint »; in MURATORI, loc. cit.

(3) Giovanni da Salisbury, *Polychraticus* I, VIII (*De Histrionibus et Mimis et Praestigiatoribus*), in *Patrol.*, CXCIX, 406, dà queste altre denominazioni: *salii vel saliares*, *aemiliani*, *gignadii*; pel significato di esse basta rimandare al Ducange, s. vv. Così pure per *coraula* che ricorre in THEGAMUS, *Vita Hludovici Imperatoris*, 19 (*Mon. Germ. Hist.*, *Script.*, II, p. 594).

proporne un altro: se durante il Medio Evo sia esistita la professione dell'attore comico.

La questione potrebbe sembrare oziosa chi ripensi al valore preciso che quelle voci ebbero nell'antichità. Essa sarebbe risolta di colpo affermativamente, qualora ci limitassimo a sfogliare i lessici medievali (1), i quali, infatti, non attribuiscono a quelle voci altro significato che l'antico. Cosicché ogni volta, il che segue con molta frequenza, che ci imbattiamo nell'espressione *joculatores et histriones*, saremmo indotti ad attribuire allo scrittore l'intento di voler distinguere tra due professioni diverse: quella del giullare, e quella dell'attore.

La verità è che le voci *histrio* e *mimus* non hanno continuatori nelle lingue romanze e sono impiegate soltanto dagli scrittori latini. Ora, se nel latino degli scrittori si dà qualche caso in cui sembra che la distinzione esista, ce ne sono molti altri da cui appar chiaro che colui che scriveva designava col nome di *istrione* non già l'attore, sì bene il suonatore di strumenti musicali (2). E ciò è pienamente conforme a quanto scrive Giraut Riquier. Nella famosa *Declaracio*, composta il 1274 in nome di Alfonso X di Castiglia in risposta alla propria *Supplicacio*, implorante dal sovrano una classificazione ufficiale della giulleria (3), questo trovadore dà la parola *histriones* come l'equivalente latino del provenzale *joglars d'estrumens*, così come, egli dice, la voce *instrumenta* è l'equivalente di *estrumen* e la voce

(1) GIOVANNI DA GENOVA, *Catholicon*, s. v. Histrio: « Ab *hesterion* quod est « gesticulari; dicitur *hic historio -onis*, « quasi *historio* idest *gesticulator*; joculator, quod diversos gestus et habitus « hominum *scit* representare ». S. v. Mimus: « Idest joculator et proprie rerum « humanarum imitator, sicut olim erant « in recitatione Comoediarum etc. ». S. v. Persona: « Item persona dicitur *histrio*, « repraesentator Comoediarum, qui diver« sis modis personat diversos repraesen« tando personas ». S. v. Ludius: « A « *ludo -is*. Dicitur *hic ludius-dii* idest « *joculator* etc. ». Come si vede, Giovanni da Genova pare che alluda a un mestiere in voga a' suoi tempi. La cosa è meno chiara in PAPIAS, *Vocabol.*, s. v. Histrio: « *Histrio* vel *historio* scaenicus, saltator, « joculator. *Histriones* sunt qui mulieri « indumento gestus impudicarum fœmi« narum exprimebant ».

(2) Tale è il significato che hanno, per es., nel passo seguente di una *Cronaca* Milanese anonima, riferito dal MURATORI, *Dissert.* cit., p. 844, nel quale si descrive un palco esistente in Milano: « Super quo « *histriones* cantabant, sicut modo cantatur « de Rolando et Oliverio. Finito cantu, « *bufoni* et *mimi* in citharis pulsabant et « decenti motu corporis se circumvolve« bant ».

(3) MAHN, *Werke d. Trobad.*, IV, p. 163 sgg.

inventores lo è di *trobadors* (1). I testi giuridici e canonici, da' quali sarebbe da attendersi la precisione massima, non fanno maggior luce, perché anche colà la sinonimia delle voci *histriones*, *mimi* e *joculatores* è malsicura (2). Ciò si spiega ripensando che negli scrittori e nelle autorità dalle quali que' testi emanano, un vero interesse a distinguere non c'era, visto che per essi tutta quanta la giulleria, in ogni sua specialità, era considerata, come già presso i Romani, quale classe infame (3), ed era passibile delle medesime sanzioni.

L'esistenza della professione di attore risulta da altre fonti.

Tommaso Cabham, arcivescovo di Salisbury, ha, nel suo *Penitenziale*, un passo celebre relativo alla giulleria. Egli, come tutti gli altri scrittori, assegna al vocabolo *histriones* un senso diverso dall'antico; ma subito dopo passa a descrivere l'ufficio di alcuni giullari i quali usavano di travestirsi, di truccarsi e di mettersi la maschera: de' giullari attori, insomma. « Quidam « transformant et transfigurant corpora sua », egli scrive, « per turpes saltus « et per turpes gestus, vel denudando se turpiter, vel induendo horribiles « larvas » (4). Nondimeno più autorevole per noi è la testimonianza dello stesso Giraut Riquier, perché di uno il quale aveva un interesse immediato a dire il vero. Come or ora si è veduto, egli esclude che l'*histrio* sia l'attore comico, però, nella elencazione che fa de' varj mestieri in cui dividevasi la famiglia giullaresca, include nitidamente anche quello. Egli parla, infatti, de' *contrefazens* e de' *contrefazedors* (5) e aggiunge che costoro, i

(1)

E si trobam que fo
Autra vetz declarat
Segon sa proprietat
De lati, qui l'enten,
Car tug li estrumen
Instrumenta dig so;
Et donc qui nom espo
De joglars d'estrumens
D'aqui es dissidens,
E son *istriones*;
E son *inventores*
Dig tug li trobador.

(vv. 126 sgg.).

(2) Mi basti anche qui riferirmi a' testi riportati dal Faral.

(3) [*Notantur infamia*] qui artis ludi« crae, pronunciandive causa in scenam pro« dierit »; Digesto, III, II (*De his qui « notantur infamia*), framm. 1.

(4) Faral, op. cit., p. 67 n.

(5)

Ab tot son dig joglar:
So son tragitador
E contrefazedor.

(vv. 154 sgg.).

Anche nella *Supplicacio* G. Riquier aveva fatta la distinzione tra i giullari musicisti e i giullari attori:

no val una notz,
Si bens o cociratz,
Lurs faitz ni lur solatz:
De cels des esturmens,
Dels contrafazemens
Ni d'autres de gran re.

(vv. 730 sgg.).

quali non avevano una denominazione speciale né in Francia, né in Provenza, né in Italia (1), la avevano soltanto nella Spagna, ove si chiamavano *remedadors*:

> Hom apela joglars
> Totz cels dels estrumens;
> Et als *contrefazens*
> Ditz hom *remedadors*.

Che poi i *remedadors* non si limitassero a contraffare le voci delle bestie, cosa comune a certi giullari (2), ma imitassero le azioni umane, dice egli stesso in un' altra poesia (3), precisando la cosa nel modo seguente:

> Els *contrefazedors*
> Que contrafan *de cors*
> *Las manieras*.

I vecchi lessici spagnoli spiegano la voce *Remedar*: « Mimum agere, « gestus alicuius ridicule exprimere, gesticulari » (4). Più volte è stato riferito il verso di un *fablieau* in cui di due giullari è detto che *l' uns fet l' ivre, l' autre le sot* (5).

Contraffattori de' comportamenti umani, de' gesti e della voce, gl'istrioni e i mimi, intruppati ora, nel XII e nel XIII secolo, nella multiforme e clamorosa tribù giullaresca, vi rappresentavano una tradizione giammai interrotta sin da' tempi antichi, e sopravvissuta, in quasi tutti i dominj dell' Im-

---

(1) Il nome di *buffone* è schiettamente italiano, come ci fa sapere G. Riquier nel componimento che citeremo fra poco:

> ... cels que de folia
> Fan cortz seguen semblan,
> Que vergonha non an
> De nulha deshonor,
> Ni non lur a sabor
> Nulhs faitz plazens ni bos,
> Hom los apel *bufos*,
> Co fa en Lombardia.
>
> (vv. 214 sgg.).

(2) I giullari delle categorie inferiori, quelli cui è vietato l' accesso in ogni Corte « valen », sono, sempre secondo G. Riquier:

> ... sels que fan sautar
> Simis o bocx o cas
> O que fan lur jocx vas,
> Si com de bavastels
> O contrafan aucels.
>
> (v. 204 sgg.).

(3) *Tant petit vey prezar*; MAHN, op. cit., p. 199; v. 360 sgg.

(4) Ho sott' occhio il *Diccionario de la lengua Castellana* pubbl. dall' Accademia Spagnola, 7ª ediz., 1824.

(5) MONTAIGLON ET RAYNAUD, *Fabl.*, III, p. 204.

pero, a dispetto di ogni persecuzione (1). Le leggi romane consideravano, secondo ho detto poc'anzi, infame quella professione; ma non andarono al di là del negare agli istrioni l'esercizio di alcuni diritti. La guerra senza quartiere contro di essi fu impresa dal Cristianesimo; il quale se, ne' primi tempi, temé nell'istrionismo un elemento di conservazione del culto pagano, più tardi vi vide altresì il più pernicioso fomite di corruzione. Fu una lotta che durò intensa, su tutto il territorio del Cattolicismo, per de' secoli intieri. Nella lotta, fattasi ogni giorno più impari, ciò che soccombé per primo fu il teatro letterario. La Tragedia e la Commedia, dopo esser divenute sempre più rare sulla scena, finirono per scomparirvi del tutto e per ridursi a semplice oggetto di lettura (2). Poi anche gli edifizj dati agli spettacoli furono abbandonati e andarono in rovina. Alcuni, com'è noto, spogliati de' marmi, furono trasformati in castelli e in fortilizj.

La sola cosa che, fra tanto disastro, riescì a conservarsi fu la professione di attore. Poté conservarsi perché, se era relativamente facile al clero di far chiudere i teatri e di disperdere le compagnie comiche, non era altrettanto facile di sopprimere nel popolo la passione per que' piccoli spettacoli scenici che gli istrioni meno illustri erano soliti di allestire ne' canti e ne' trivii delle città (3). Piccoli spettacoli di un professionismo inferiore che si accomunavano con quelli de' *circulatores*, de' *divini*, de' *grallatores*, de' *funambuli*, de' *petauristae*, degli *staticuli* ecc., i quali formavano la gioia della gente minuta. Fuse così tutte le professioni in una unica professione, il pubblico finì per non far più alcuna distinzione tra l'*histrio*, il *mimus* e il *jocularis*. I dotti continuarono a scrivere *histrio* e *mimus*; ma il popolo, dimenticate cotali denominazioni, chiamò tutti, indistintamente, *joculares* o

(1) Ciò che era anche nella coscienza de' contemporanei, come dimostra Giovanni da Salisbury, *Polychraticus*, I, Cap. VIII, col. 405, quando scrive: « Illa « tamen aetas ... honestiores habuit histrio« nes ... Et quidam histriones erant qui, « gestu corporis arteque verborum et mo« dulatione vocis, factas vel fictas histo« rias, sub aspectu publico referebant, « quod apud Plautum et Menandrum et « quibus ars nostri Terentii innotescit. « Porro comicis et tragicis abeuntibus, « cum omnia levitas occupaverit, clientes « eorum, comoedi videlicet et tragoedi, « exterminati sunt. Sed eos servili con« ditione dumtaxat plerumque reperies ».

(2) Du Méril, *Orig.*, p. 10 sgg.

(3) « Scena est, ut Labeo definit, quae « ludorum faciendorum causa quolibet loco « ubi quis consistat moveturque spectacu« lum sui praebiturus, posita sit in publico « privatove vel in vico quo tamen loco « passim homines spectaculi causa admit« tantur »; Ulpiano, in *Dig.*, III, II, 2, § 5.

joculatores coloro che, in una maniera o nell'altra, davano spettacolo di sé. Le disposizioni canoniche contro i trattenimenti istrionici (1), le omelie e gli altri scritti de' Padri e de' Dottori della Chiesa (2) formano una serie preziosa di testimonianze sulla continuità della professione e sul suo vigoreggiare nel Medio Evo. Quanto all'autorità civile, secondò bensì la ecclesiastica, ma ciò pare non sia avvenuto che alquanto tardi. È noto l'entusiasmo che per i mimi ebbe Teodorico (3).

Del resto, se altre testimonianze mancassero, la prova tangibile del perpetuarsi dell'istrionismo noi l'abbiamo nella conservazione di quello che è il più caratteristico simbolo teatrale: la maschera. L'opinione di alcuni, secondo i quali qualche personaggio tipico del teatro comico moderno sarebbe la continuazione di qualche personaggio tipico della Commedia classica (per es. *Zanni* per « Sannius ») (4), può bene lasciar perplessi ed anche essere risolutamente oppugnata. Nessun dubbio però sulla continuità ininterrotta dell'uso della maschera. Se ne hanno notizie per tutto il Medio Evo (5). Noi sappiamo che esso, a un certo momento, aveva dilagato al punto da invadere persino la chiusa cerchia de' monasteri femminili (6). Un Capitolare degli ultimi tempi Carolingi, infatti, fa divieto di portarla a' preti, a' monaci e alle monache (7). L'orribile larva è condannata dalla Chiesa quale invenzione diabolica, fatta per nascondere la bellezza del volto

(1) Vegggansi quelle ricordate ne' passi riferiti dal FARAL, op. cit., p. 272 sgg.

(2) Uno spoglio ne fu fatto dal DOUHET, *Dictionn. des Mystères*, in MIGNE, *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, vol. XLIII.

(3) Espresso nella famosa lettera a Simmaco (a. 507-511); in CASSIODORI *Variarum*, IV, 51; e v. MURATORI, *Dissertazione* cit., in principio.

(4) DU MÉRIL, *Orig.*, p. 31.

(5) GIOVANNI DA GENOVA, s. v. Larva: « Est simulacrum quod terret, quod vulgo « *solet* dici *mascara* quare opponitur fa- « ciei ». Ma si veggano le citazioni del DU MÉRIL, op. cit., p. 25; e LECOY, *La chaire en France* etc., p. 482.

(6) V. CREIZENACH, *Gesch. des neueren Dramas*, I, 383 n. E si v. anche il passo riferito dallo stesso scrittore relativo a' mimi proibiti ne' conventi femminili.

(7) Si collega certamente con l'uso di truccarsi l'abitudine degli istrioni di andar rasati, della quale parlano spesso gli scrittori. Così, a proposito di coloro che accompagnarono in Francia Costanza d'Aquitania, sposa a Roberto il Pio, nell'a. 1000, Raoul de Glabre scrive che andavano « histrionum more barbis rasi »; *Recueil des hist. de Gaule et de France*, X, 42. Veggansi inoltre i testi citati dal DU MÉRIL, op. cit., p. 30 n. Gl'istrioni, del resto, sono riconoscibili all'abito: « Alium ... habitum habent layci secu- « lares, alium hystriones et alium sacer- « dotes et alium religiosi habere tenentur »; SALIMBENE, *Chron.*, p. 126.

umano, che è l'immagine di quello del Creatore. Sulla fine del XII secolo, le mascherate in chiesa, in certi periodi dell'anno, avevano raggiunto proporzioni addirittura scandalose. Un decretale di Innocenzo III, del 1207, sul quale ci accadrà di tornare più avanti, non lascia alcun dubbio al riguardo (1).

Il riflesso letterario dello spettacolo istrionico popolare romano è il Mimo. Io non devo entrare nella intricata questione della sua origine e del suo carattere. È risaputo che taluni dubitano se siano stati realmente destinati alla scena i Mimi di cui fu serbato il testo. Così il *Querulus* e l'*Extravagans* di Accio Plauto non sarebbero, secondo loro, che delle esercitazioni letterarie; mentre ad altri par certo che una vera e propria recitazione abbia comportato il *Ludus Septem Sapientium* di Ausonio (2). Ma nell'alto Medio Evo, e più tardi ancora, il Mimo letterario riappare presso alcune classi elevate. Il testo è, naturalmente, latino, essendo redatto da dotti cortigiani e da scolastici: la sua messa in iscena esigeva l'intervento di attori di professione. Del VII secolo è uno scambio di ingiurie tra il *Vetus Poeta* (Terenzio) e un *Derisor*, nel quale c'è chi vede un Mimo introduttivo a una qualche tardiva ripresa di una commedia di Terenzio (3). Certe composizioni della corte Carolingia sono de' Mimi conviviali (4).

---

(1) DECRET. GREGORII IX, lib. III, Tit. I; Cap. XII; Corpus Iuris Canon., ediz. Friedberg, p. 451: *Ludi theatrales etiam praetextu consuetudinis in ecclesiis vel per clericos fieri non debent*:

« ... Interdum ludi fiunt in eisdem « ecclesiis theatrales, et non solum ad « ludibriorum spectacula introducuntur in « eis monstra larvarum, verum etiam in « aliquibus anni festivitatibus, quae con- « tinue Natalem Christi sequuntur, dia- « coni, presbyteri ac subdiaconi vicissim « insaniae suae ludibria exercere praesu- « munt, per gesticulationum suarum de- « bacchationes obscenas in conspectu po- « puli decus faciunt clericale vilescere, « quem potius illo tempore verbi Dei debe- « rent praedicatione mulcere. Quia igitur « ex officio nobis iniuncto ... mandemus « quatenus, ne per huiusmodi consuetu- « dinem vel potius corruptelam curetis a « vestris taliter exstirpare, quod vas divini « cultus et sani comprobetis ordinis zela- « tores. (Dat. Romae, apud S. Petr. VI « id. Ian. Anno IX, 1207) ».

(2) V. la comunicazione di F. Ermini nell'adunanza del 6 maggio 1906 della Società Filologica Romana; pubblicata nel *Bullettino* della Società stessa, IX, p. 21 sgg.

(3) G. PARIS, *Mélanges*, II, p. 573.

(4) Per la consuetudine del mimo conviviale, v. il passo seguente della Vita di Sant'Ouen (VII sec., ma scritta nel X): « In eorum domo [*de' religiosi*], non, ut « assolet, in quorumdam *saecularium con- « viviis, mimorum vel histrionum carmina « faeda*, sed evangelica sive prophetica « praenotabant oracula »; DU MÉRIL, op. cit., p. 28 n.

Tale il *Carmen* di Ermoldo Nigello in lode di Pipino, che consiste in un lungo dialogo tra *Vosacus* (i Vosgi) e *Rhenus*, davanti al Re, ed esigeva una esecuzione affidata a degli attori abbigliati in costumi appropriati (1). I *Versus ad imaginem Tetrici*, pronunciati alla Corte di Aquisgrana, in vista della statua equestre di Teodorico che Carlomagno vi aveva fatto trasportare da Ravenna, sono un dialogo tra il poeta Walafrido Strabone e uno *Scintilla*: quest' ultimo incarnato da un attore convenientemente truccato (2). In tal guisa, anche la rinnovata cultura Carolingia sapeva trarre partito dall' esistenza dell' istrionismo (3). In qualche composizione a dialogo di carattere funebre, l' intervento degli attori sembra verisimile (4). Il Du Méril, prima (5), e, dopo di lui, G. Paris (6) hanno pensato che il *Conflictus Veris et Hiemis*, attribuito ad Alcuino, a Beda e a Milone, sia stato realmente recitato. Se così fu, ciò vuol dire che si continuava, tra l' XI e il XII secolo, una tradizione drammatica antichissima; la quale risaliva sino alle pubbliche celebrazioni che, all' uscire dall' inverno, solevan farsi del ritorno della primavera vittoriosa, secondo la memoria lasciatane da Cassiodoro (7). Il Creizenach si è spinto sino a immaginare recitato da istrioni il poemetto a

(1) *Poetae lat. Aevi Carolini*, II, 79 sgg.

(2) *Poetae lat.* cit., II, 370 sgg.

(3) Di mimi addetti alle corti si parla soventi dagli scrittori dell' alto Medio Evo. È stato più volte riferito il passo di Gregorio di Tours, *Miracula sancti Martini*, in *Mon. Germ. Hist.*, *Script. Rer. Meroving.*, VIII, I, p. 651: « Erat enim « mimus regis, qui ei per verba joculatoria « laetitiam erat solitus excitare ». Odone Rigaudo scriveva ancora (sec. XIII): « Re- « gis curiam sequuntur assidue histriones, « candidatrices, aleatores, dulcorarii, cau- « pones, nebulatores, mimi, barbatores, « balatrones et hoc genere omne »; *Epistolae*, XIV, cit. in Du Méril, op. cit., p. 25 n.

(4) Così il *Dialogus poeticus de obitu Hathumodae abbatissae Gaudersheimensis primae* († 874) si svolge tra il Poeta e le suore davanti alla tomba della Abbadessa, a voci diverse; *Poetae lat.* cit., III, 2, p. 369 sgg. Il *Planctus de transitu domini Odilonis* († 1049) di Jotsaldo ha carattere di rappresentazione; in Marrier, *Bibl. Cluniac.*, 1614, p. 329. Il *Carmen de gestis Witigovonis abbatis Augiae* di Burchardo (sec. X), è un dialogo che sembra messo in iscena; *Mon. Germ. Hist.*, IV, 621 sgg. Più volte si è parlato del carattere teatrale ch' ebbero i funerali di Radegonda, secondo la descrizione che ne ha lasciato Gregorio di Tours (cf. Douhet, *Dictionn. des Myst.* cit., p. 843; e anche Magnin nel *Journal des Savants*, 1860, p. 313 sg.). In realtà si trattò di un funerale assai fastoso ma che, a rigore, non può dirsi abbia avuto qualcosa di teatrale, mancandovi il carattere fittizio o semplicemente simbolico.

(5) Op. cit., p. 27.

(6) *Mélanges*, II, 534 sg.

(7) *Variarum*, IV, 51; cf. Du Méril, p. 27 n.

dialogo *De Phillide et Flora* (1) e il *Panfilo* (2): quest' ultimo, non soltanto nel testo latino, sì anche nelle varie traduzioni che se ne fecero nelle lingue romanze. Certo il *Panfilo* è compreso nel repertorio giullaresco di Giraut de Calanso (3).

Codeste notizie e le altre che possono spremersi d' altronde, per es. dalle così dette Commedie-elegie dell' XI e del XII secolo, come l' *Aulularia*, il *Geta*, il *Babio* e qualche altra (4), non hanno però per noi che un valore limitato. Il Creizenach opina che quelle Commedie non avesser nulla di comune, per la loro destinazione, con la Commedia antica, di cui si era perduto lo spirito. Quanto al modo della loro esibizione in pubblico, è noto che erano lette da un « auctor » unico, addestratosi nell' arte di cambiar la voce a seconda de' personaggi (5). Da quelle notizie non si desume di importante, per noi, che questo: l' esistenza di un istrionismo professionale e l' impiego che solevano farne alcune classi elevate: cioè il mondo aristocratico e il mondo scolastico. Del resto è da tener presente che la scuola aveva dei mezzi proprj per la produzione teatrale nel dilettantismo studentesco.

Per passare ora al Mimo popolare, che sorta di spettacolo fosse quello che gl' istrioni o, che vogliam dire, i giullari attori, solessero allestire nel Medio Evo, può desumersi, in parte, dalla disposizione che li concerne ne' Capitolari di Carlomagno. Come già nelle leggi romane, ivi si limita agli istrioni l' esercizio di certi diritti civili, e si fa loro il divieto di contraffare « ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam vel mulieris religiosae, « vel qualicumque ecclesiastico statu similem » (6). Una disposizione ana-

---

(1) Op. cit., I, 384: recitazione però senza una messa in iscena, come sono altre composizioni che l' autore cita, ma che però sono troppo tarde. Il Dialogo *De Phillide et Flora* si riconnetterebbe a quegli infami *Ludi Florae* di cui parla Isidoro, *Etymol.*, XVIII, cap. 19; secondo il Douhet, *Dictionn.*, p. 64.

(2) Op. cit., I, 381.

(3) « De Panfili, De Virgili Com de la « concas saup cobrir »; Bartsch, *Denkmäler der Provenz. Litter.*, p. 98, v. 32 sgg.

(4) Cf. Creizenach, op. cit., I, 381.

(5) Che i Mimi antichi non comportassero un apparato scenico dice il Creizenach, op. cit., I, 356 sg. È da osservare che la nozione della recitazione mimica antica non si era estinta nel Medio Evo. Papias, op. cit., s. Mimi, spiega: « graece « dicti quod rerum humanarum sint imi- « tatores: nam habebant suum auctorem « qui antequam mimum ageret fabulam « pronunciaret: nam fabulae ita compo- « nebantur a poetis, ut aptae essent motui « corporis ».

(6) Lib. V, cccLxxxviii; ediz. Baluze.

loga si contiene nelle *Assise Normanne* di Sicilia del 1140 circa (1). Il legislatore ha qui mirato a impedire lo scandalo e a salvaguardare la dignità sacerdotale; ma evidentemente la commediola giullaresca non aveva per unico soggetto la satira e la parodia clericale. Se le autorità corrono a' ripari, ciò vuol dire che c'era, dunque, un teatro buffonesco il quale presentava tutti i pericoli che suol presentare per la morale un pubblico spettacolo che formi l'allettamento de' volghi.

Può sembrar singolare il fatto della scarsezza di notizie che restano intorno alla professione dell'attore al paragone di quelle che restano intorno alla professione del giullare. Veramente, più che di due professioni distinte si trattava di due distinte funzioni, che talora potevano esercitarsi da un medesimo individuo. Ciascuna delle due funzioni doveva dar luogo necessariamente a due distinte produzioni letterarie. Sicché il quesito che si propone è di spiegare perché, mentre della letteratura giullaresca narrativa poté, più tardi, salvarsi una buona parte, che ci consente di formarci un'idea adeguata di quello ch'essa era stata nel periodo anteriore, della letteratura giullaresca drammatica resta, invece, appena appena qualche vestigio, che la critica solo da poco tempo, e non senza stento, è riescita a identificare.

Non occorre dire che una siffatta condizione di cose è, non la conseguenza del maggiore o minor valore letterario delle singole composizioni, ma sì quella della natura stessa delle due funzioni professionali e de' due generi letterarj. Gli è che il giullare narratore, obbligato com'era a mandare a memoria de' lunghi squarci e talora degli intieri poemi, abbisognava di un repertorio scritto, necessario alla sua preparazione. Alla sua morte o al suo ritiro dall'arte, questo repertorio passava ad altre mani. In un'età in cui la proprietà letteraria non esisteva, il nuovo possessore era libero di rimaneggiare a suo piacimento i testi ereditati, a seconda de' nuovi tempi e de' luoghi diversi. Parecchi di tali repertorj sono giunti sino a noi. La varietà delle redazioni di tanti poemi volgari non ha origine che da questo.

---

(1) « De Joculatoribus. Mimi et « qui lidibrio corporis sui questum faciunt, « publice habitu earum virginum que Deo « dicate sunt, vel veste monachica non « utantur nec clericali. Si fecerint verbe« ribus publice afficiantur »; *Assise Normanne*, Tit. XIV; BRANDILEONE, *Il Diritto Romano nelle leggi Normanne e Sveve del Regno di Sicilia*, Torino, 1884, p. 102. Il Brandileone rimanda al Codice Giustinianeo, I, 4, 4, il quale dice: « Mimae et « quae ludibrio corporis sui quaestum « faciunt publice habitu earum virginum « quae Deo dicatae sunt non utantur ».

Il giullare attore, dal suo lato, non aveva di così fatte necessità. Dall'epoca antica, lo spettacolo ch'egli offeriva al pubblico era improvviso e non comportava che una messa in iscena e una preparazione sommaria. Il testo era estemporaneo, e se ci fu mai taluno che, per suo comodo, lo fissò sulla carta, nessuno sentì poi la necessità di trascriverlo e di conservarlo. Si trascriveranno e si penserà più tardi di conservare le produzioni della poesia aulica, ritenute coscientemente opere d'arte, e si compileranno delle raccolte di canzoni ad uso di nobili amatori, che avranno il modo di pagare i copisti; ma chi badava a questa poesia da tutti considerata inferiore? Letteratura efimera, senz'altra pretesa che quella di divertire per un momento, era riserbata ad essa la sorte medesima che, in séguito, alla distanza di secoli, fu riserbata a tanti canovacci della Commedia dell'arte. I *Ludi histrionum* di cui parlano gli scrittori, particolarmente i moralisti, come di giuochi turpi, osceni, disonesti, diffonditori di corruttela ecc., erano per l'appunto di questi spettacoli a soggetto (1).

Io so bene che, secondo alcuni, essi non sarebbero stati che delle pantomime, ossia degli spettacoli muti (2). Nulla però avvalora siffatta ipotesi per ogni caso. Con simile gente, il mutismo era costrizione: averlo immaginato non è stato che un ripiego della critica, trovatasi in presenza di fonti che avrebbe desiderato più eloquenti. Si può pensare bensì a uno spettacolo non parlato nel solo caso dell'azione coreografica, come si vedrà più avanti, non qui. D'altronde, per depravati che si abbiano a concepire i tempi ed

---

(1) « At nostra aetas prolapsa ad fabu- « las, et quaevis inania, non modo aures « et cor prostituit vanitati, sed *oculorum et* « *aurium* voluptate, suam mulcet desidiam, « luxuriam accendit, conquirens undique « fomenta vitiorum »; JOHANNIS SALISBURIENSIS *Polychraticus*, I, VIII, 405. « Ce- « lebrantur namque in foro nundinae so- « lemnes, et non curris? *Pulcherrima prae-* « *parantur spectacula* et oculos claudis? »; PETRI CELLENSIS († 1180) *Sermo in festivitate omnium Sanctorum*; in *Patrol.*, CCII, col. 882. « Mimos et magos et fa- « bulatores, scurrilesque cantilenas atque « ludorum spectacula, tamquam vanitates « et insanias falsas respuunt [*i Templari*] « et abominantur »; BERNARDI *Liber ad Milites Templi*, cap. IV; in *Patrol.*, CLXXXII, 926. Ma più gran numero di passi v. nello spoglio del FARAL, op. cit., p. 272 sgg. Nella *Regula antiqua fratrum et sororum de poenitentia seu Tertii Ordinis sancti Francisci*, pubblicata da P. Sabatier, Paris, Fischbacher, 1901, si legge (pp. 19-20): « Ad convivia inhonesta vel « *spectacula*, vel choreas non vadant, *hi-* « *strionibusque* non donent et donari a « familia sua prohibeant ». La regola è anteriore al 1234.

(2) DU MÉRIL, op. cit., pp. 11-12.

esagerati gli scrittori, l'oscenità doveva consistere più nelle parole che negli atti; perché chi mai saprebbe raffigurarsi una oscenità ostentata soltanto mediante l'azione (1)? Finalmente i così detti *Ludi Monstrorum*, cioè lo spettacolo delle marionette, della cui diffusione si hanno notizie fin dalla prima metà del XII secolo, erano senza dubbio degli spettacoli parlati (2); e sarebbe strano che fossero stati muti quelli in cui, in luogo di pupazzi di legno, agivano degli uomini.

A considerare tutto questo, chi si prefiggesse di rintracciare il legame che ricongiunge, letterariamente, il Mimo volgare del Medio Evo col Mimo classico farebbe opera vana. È quanto qualche critico ha tentato di fare, ma con esito, in verità, poco felice (3). Un legame esiste, bensì, come si è detto, ma limitato alla continuità della professione istrionica. Il nuovo Mimo volgare è rinato dal seno della giulleria medievale per l'azione di quelle cause generali e immanenti che sempre e dovunque determinano il nascimento del genere teatrale. *Multa renascentur*. Occorre pensare a una esistenza oscura che la storia non riescirà forse mai a dilucidare, ma di cui

(1) Le maggiori sconcezze son quelle denunciate da GIOVANNI DI SALISBURY, op. cit., col. 406: « Error invaluit ut a prae« claris domibus non arceantur etiam illi « qui obscoenis partibus corporis, oculis « omnium eam ingerunt turpitudinem « quam erubescat videre vel cynicus. Quod« que magis mirere, nec tunc ejiciuntur, « quando tumultuantes inferius crebro so« nitu aerem foedant et turpiter inclusum, « turpius produnt ».

(2) Sulle marionette v. il CREIZENACH, op. cit., I, 388. La denominazione di *Ludi Monstrorum* è nell'*Hortus Deliciarum* di Herrada di Landsperg, abadessa di Hohenburg (1167-1196). Non credo però che siano spettacoli di marionette quelli che i trovadori designano col nome di *bavastels*, secondo si è reputato finora (v. RAYNOUARD, *Lex. Rom.*, II, 203 sg.). Deve piuttosto trattarsi di cavallini meccanici che si facevano correre da giullari occultati dietro una tenda. Ne ha lasciata una descrizione esatta il giurista Odofredo: « Exemplificamus », egli scrive, « in ludis « *di balastelli* qui fiunt quando fit aliqua « curia. Nam veniunt joculatores et po« nunt cortinas in aliquo loco et habent « equos ligneos et stant intus cortinas et « faciunt ire caballos ligneos per cordam ». V. N. TAMASSIA, *Odofredo*, p. 175. Degli stessi giuochi parla Accursio nelle Glosse al Digesto, III, II, 2, 3, 5. Desinit: « Obumbratio cortinarum quae posita « sint in publico vel in privato loco et « dicitur scena a scenen quod est corda, « quia joculatores faciunt ire caballos per « chordam et similia ». I passi di G. Riquier, di G. di Calanso, di Peire Bremon Ricas Novas, addotti del Raynouard, convengono pienamente a questa intepretazione; specialmente quello di Peire Bremon: « Dels cavaliers semblaz del bavastel « Quant el caval es pojaz ab l'arnes ».

(3) CREIZENACH, op. cit., I, 356 sgg.; REICH, *Der Mimus*, II, p. 820 sgg.

per altro non è difficile di indovinare i diversi momenti. La scenetta allestita dal giullare davanti al pubblico dev'essere stata, in origine, semplicemente prosastica. Ma l'abitudine di quella gente alla musica e al canto deve aver provocato per tempo l'adozione della forma verseggiata. Verseggiati sono infatti gli scarsissimi saggi che più tardi, assai più tardi, riescirono a salvarsi.

Guardiamoci tuttavia dall'immaginare il Mimo giullaresco dell'XI e del XII secolo come qualcosa di più sviluppato di un semplice monologo e di un dialogo, di qualcosa di più complicato di uno di quegli spettacoli che vediamo talora prodursi, quasi per generazione spontanea, sotto i nostri occhi, date certe condizioni. Non dobbiamo attenderci il dramma, sì bene una semplice azione con tendenza drammatica. Né è il caso di ricercare se vi sia stato un centro dove il Mimo romanzo si sia manifestato per la prima volta e donde si sia propagato altrove. Come per ogni altro genere letterario non dovuto a una causa riflessa, esso può aver trovato origine simultaneamente in più tempi e in più luoghi. Si trattava di uno spettacolo usuale, suscettibile di infinite modificazioni e adattamenti; ed è ciò che spiega la indeterminatezza delle notizie che ne rimangono.

Comunque, ognuno può considerare ormai quale immensa lacuna si dischiuda davanti agli occhi dello studioso di storia letteraria: quale incommensurabile naufragio sia stato quello che ha inghiottito presso che intiera la produzione mimica del Medio Evo! Ho parlato finora di un Mimo romanzo: in realtà i testi a' quali finquì la critica ha riconosciuto tale carattere sono ben pochi: i quattro francesi del sec. XIII: i *Deux Bordeors Ribauts*, il *Dit de l'Herberie*, il *Privilège aux Bretons*, la *Paix aux Anglais* (1), e qualche altro del sec. XV (2). Nulla in Italia. Eppure, come ora vedremo, Mimi giullareschi, a monologo e a dialogo, ce ne furono anche fra noi.

(1) Raccolti da E. FARAL, *Mimes Français du XIII^e siècle*; Paris, Champion, 1910.

(2) V. E. PICOT, *Le monologue dramatique*; in *Romania*, XV, 358 sgg., XVI, 438 sgg., XVII, 207 sgg. Il *Trespassement Nostre Dame* del cod. Palat. 106 della Bibl. di Parma (sec. XV), pubblicato da A. Boselli (*Studj Rom.* IV, 311 sgg.) mi sembra rivesta tutti i caratteri di un Mimo; ma pare di fattura scolastica. Il dialogo vi si alterna con la narrazione, e le parti narrative sono precedute dalla rubrica: *L'acteur parle*.

II.

Il Monologo giullaresco.

La recitazione mimica de' giullari. Il *Ritmo Cassinese*. Il *Lamento della Sposa Padovana*. « *Doman, a Pasqua Rosada* ». *Frate Sbereta*. La Canzone del Castra o di Ser Osmano. La *Zerbinotta Retica*. I Contrasti tra l'*Inverno e l'Estate* e tra *Carnevale e Quaresima* delle *Rime Genovesi*. Il *Cantare de' Cantari* e il *Serventese del Maestro di tutte le Arti*. Ruggeri Apuliese redivivo.

La recitazione giullaresca aveva una caratteristica: ne' momenti in cui la diceria introduceva un personaggio a profferire un discorso diretto, il giullare soleva talora passare subitamente dalla narrazione all'azione. Sia che, a quel punto, egli trasformasse rapidamente, con qualche abile tocco, la propria figura, in guisa da simulare il personaggio in questione, sia che si limitasse a imitarne la voce e i gesti, nell'uno e nell'altro caso, la recitazione veniva ad assumere un andamento drammatico. Si trattava di dare all'uditorio l'illusione di trovarsi in presenza dell'eroe stesso: il giullare, trasformatosi in attore, abbozzava una vera e propria scena teatrale. La storia ascoltata si cangiava in spettacolo veduto; e comprende ognuno quanta vivezza dovesse assumere un simile spettacolo, ne' punti dove gl'interlocutori erano più d'uno e le battute si succedevano e si intrecciavano rapidamente; ciò che obbligava l'attore a mutare alternativamente la voce e forse anche, con prestezza, qualche parte dell'acconciatura.

Di una cotal maniera di produrre in pubblico i poemi si scorgono le tracce ne' poemi stessi (1). Ma ne rimangono altre testimonianze. Preziosa, anche per altri rispetti che non è qui il caso di esaminare, quella racchiusa nello *Speculum Charitatis* del Cisterciense inglese Aelredo, abate di Rhidal, morto nel 1160. Questo scrittore riferisce un dialogo avuto con un suo discepolo. Il giovane si era commosso sino alle lagrime, assistendo a certe recitazioni di giullari: « in fabulis quae vulgo de nescio quo finguntur

(1) Faral, op. cit., p. 236 sgg.

Arcturo »; e il maestro lo ammonisce intorno alla vanità di simili commozioni. Ecco le sue parole, assai istruttive per noi:

« Cum enim in *tragædiis vanisve carminibus* quisquam iniuriatus fingitur vel oppressus, « cuius amabilis pulchritudo, fortitudo mirabilis, gratiosus praedicetur affectus; si quis « haec vel cum *canuntur audiens*, vel *cernens* si *recitentur*, usque ad expressionem lacry- « marum quodam moveatur affectu, nonne perabsurdum est ex hac vanissima pietate de « amoris eius qualitate capere coniecturam, ut hinc fabulosum illum nescio quem affirmetur « amare, pro cuius ereptione, etiamsi haec omnia vere *prae oculis gererentur,* ne modicam « quidem substantiae suae portionem pateretur expendi? » (1).

L'allusione alla recitazione mimica è netta e precisa in questo passo: si ode ciò che si canta, si vede ciò che si recita. Dippiù quel modo di recitare non era particolare de' poemi narrativi di lunga lena (*in tragædiis*), come quelli del ciclo Arturiano che avevano impressionato oltre il segno il buon giovanotto, ma lo si usava anche in quella de' poemi di dimensioni minori (*vanisve carminibus*), vale a dire nella recitazione de' *fablieaux,* de' *dits* ecc. (2).

In Italia, come dappertutto, il genere più esposto all'ingiuria del tempo, fu per l'appunto questo delle dicerie brevi. Se qualcuna se ne salvò, ciò avvenne per mero caso. In Francia se ne conservò un numero notevole, perché colà si conservò più d'uno de' repertorj giullareschi. Fra noi le

---

(1) *Speculum Charitatis*, II, XVII, in *Patrol.* CXCV, 565.

(2) Una così fatta maniera di recitare sembra sia durata tanto a lungo quanto è durata la giulleria. Un mio amico che ha ascoltato, qualche decennio addietro, le recitazioni di don Luigi « For' a Marina », uno degli ultimi cantori di storie cavalleresche, sul molo di Napoli, me ne descrive nel modo seguente la recitazione: Don Luigi soleva apparire davanti al suo uditorio, composto di marinai e di scaricatori, nel suo abbigliamento ordinario di povero diavolo. Dietro di lui c'era una sedia bassa, dalla spalliera tagliata. Su questa sedia erano deposti: un elmo (di cartone), un pennacchio bianco, una spada (di legno), detta la « spadancia », un velo da donna, una scimitarra, una parrucca con attaccatavi una lunga barba. Egli narrava, naturalmente, con l'enfasi del declamatore; ma allorché il personaggio di cui trattava doveva pronunciare un discorso diretto, eccolo volgersi indietro, truccarsi rapidamente, mettersi l'elmo, se il personaggio era un eroe cristiano, la parrucca e la barba, se era un saraceno, il velo, se era una donna. La « spadancia » era il brando cristiano, la scimitarra, naturalmente, il saraceno; il pennacchio bianco, issato sull'elmo, simulava quello di Guerin Meschino. Così trasfigurato, don Luigi si convertiva in attore e suscitava l'entusiasmo del pubblico. Terminata la parlata del personaggio, riprendeva il suo aspetto e la sua voce naturale.

dicerie devono aver trascinata la loro vita come genere orale per un tempo più lungo. Sulla carta non devono essere state messe che sporadicamente, e solo per uso personale, sopra fogli volanti da servire a' giullari stessi; oppure furono trascritte sul rovescio di scritture notarili per capriccio di qualche appassionato tabellione. Le poche dicerie che riuscirono a prender posto ne' codici devono tale fortuna a motivi speciali, che non è difficile di indovinare volta per volta. Questa la ragione per cui non restano in Italia che de' rari frammenti di quel genere, i quali, a causa per l'appunto della loro rarità, hanno talora disorientato la critica.

Noi faremo una rapida rassegna delle dicerie italiane che comportavano la recitazione mimica, cioè la recitaziene declamata e a un tempo atteggiata. Alcune consistono in una narrazione a cui s'innesta la parlata di un personaggio ovvero un dialogo fra due personaggi; altre, prive di elemento narrativo, consistono nella parlata di un personaggio solo. Nelle prime, il giullare intercala alla parte narrativa, pronunciata con la sua voce naturale e in nome proprio, la recitazione drammatica di una o di due parti; nelle seconde, egli appare davanti al pubblico addirittura sotto le spoglie altrui. Comprendiamo tutte sotto il titolo unico di *Monologhi*, giacché tanto le une quanto le altre escludono la collaborazione di un secondo attore.

L'esempio più vetusto del genere lo offre il nostro venerabile *Ritmo Cassinese*, poema morale più che propriamente ascetico, consistente in un sermone con intercalatovi un dialogo (1). È singolare il doversi osservare che coloro i quali hanno riconosciuto, e non poteva essere altrimenti, che il *Ritmo* presuppone l'esistenza di un uditorio, non ne abbiano poi scorto il carattere giullaresco; il quale balza agli occhi sin dalle prime parole. Colui che incomincia col dire: « Signori, se io favello, vogliate prestarmi orecchio » ecc., non può essere, infatti, che un giullare, attorniato da una cerchia di ascoltatori. Rese forse esitanti gli studiosi il contenuto del poemetto, che faceva pensare a un ecclesiastico piuttosto che a un giullare; e i giullari, si sa, ci si compiace di concepirli di preferenza come de' giocondi divulgatori di storie e di storielle mondane che non come de' gravi sermocinatori. Ma di giullari ce n'erano di ogni fatta; da quelli che vivevano all'om-

(1) Testo in MONACI, *Crestomazia*, p. 17 sg. Facsimile in *Riv. di Filol. Rom.* (Giorgi, Navone) II, p. 92. L'ultimo lavoro sul *Ritmo* è quello di F. D'OVIDIO, negli *Studj Romanzi*, VIII, p. 101 sgg.

bra di que' grandi cenobj che erano addirittura delle reggie, non dobbiamo aspettarci cosa diversa.

Il fatto però che il *Ritmo* era destinato alla recitazione giullaresca non implica di necessità che autore ne sia stato un laico. Ben poté esso essere stato composto da un ecclesiastico e dato poi a recitare a de' professionisti della recitazione, ne' giorni della maggiore affluenza di devoti, lassù, sulle alture di Montecassino, nel piazzale del monastero. Errerò: ma ho l'intimo convincimento che, se si pensò di trascriverlo entro un volume monumentale, fu perché lo si volle tener sempre a disposizione di chi doveva mandarlo a memoria per recitarlo in pubblico. E che l'autore o, sia pure, l'ispiratore sia stato un uomo di chiesa è, infatti, per me, cosa manifesta. L'enigma dell'Orientale e dell'Occidentale, ad onta di tutti gli sforzi degli eruditi, non fu ancora spiegato, perché non fu ancora identificata la *Scrittura* che il *Ritmo* si propone di *desplanare* (vv. 13, 19). Però, se ci sfugge tuttora questa che è la fonte del dialogo, quella del Prologo introduttivo è a portata di mano. L'immagine di uno che si « incastella » in alto per servire di richiamo a coloro che si muovono in basso, e l'altra della candela che fa lume altrui, sono nel Sermone della Montagna (1). Gli scrittori ascetici si valsero dell'una e dell'altra. Le due immagini figurano, la prima, la città di Dio, cui tendono coloro che agognano a divenire i suoi militi, la seconda, i dottori della Chiesa che rischiarano loro la via. Nella *Vita* di san Lorenzo, vescovo di Siponto, che va riportata, quasi certamente, al IX secolo, le due immagini associate servono, proprio come nel *Ritmo*, di introduzione al racconto (2).

---

(1) « Non potest civitas abscondi supra « montem posita: neque accendunt lu« cernam et ponunt eam sub modio, sed « super candelabrum, ut luceat omnibus « qui in domo sunt. Sic luceat lux vestra « coram hominibus et glorificet patrem « vestrum qui in Coelis est »; MATTEO, V, 14-16.

(2) « Civitas supra montem posita latere « non potest, et lucerna accensa non sub « modio tegitur, sed super candelabrum « exaltatur, ut omnibus qui in domo sunt « luceat. Lucere enim debent discipulo« rum Christi opera coram hominibus, ut « in Filii ministris Pater, qui in Coelis est, « glorificaretur ... Si enim lucernam con« texeris, cuius suave lumen vehementer « delectat, quas excusationum latebras « invenies, ut non iure arguaris. Summus « namque Imperator super verticem mon« tium munitissimam civitatem suam loca« vit, quatenus qui eius milites fieri desi« derant, a longe speculantes, nullo itineris « errore fallantur. Etenim ne festinantes « aliquo in tenebris perambulante negotio « impediantur, in hoc itinere praeclara

Qualcuno, dalle parole del *Ritmo*, di non facile interpretazione in quel punto, ha voluto spremere il concetto che la candela, per far lume ad altri debba consumar sé stessa. È un concetto ascetico che dové essere esso pure largamente diffuso nel Medio Evo, se più tardi lo vediamo svolto da Domenico Cavalca (1). In ogni modo, se bene rampollato manifestamente dal medesimo passo del Vangelo, esso è diverso da quello ivi espresso. Riavvicinando il testo del *Ritmo* al testo del Vangelo, si trova che quello deriva direttamente da questo. Basta, infatti, abbandonare, al v. 5, la lezione *sebe*, tanto cara a' filologi, e leggere:

Et arde la candela: s'è be libera,
Ad altri mustra via delibera.

Se la candela non è tenuta nascosta sotto il moggio, ma è lasciata fiammeggiare liberamente, allora soltanto potrà mostrare altrui la via libera (cf. ant. franc. *délivre*). Ed era questo ciò che aveva detto il divino Maestro.

A conferma del carattere giullaresco del *Ritmo*, potrebbe addursi il riscontro metrico con altre composizioni indubbiamente di giullari, in particolare col *Ritmo* marchigiano di *Sant' Alessio* col quale condivide l'arcaicità. Ma poiché di ciò dovrò trattare più diffusamente nel § seguente, così mi permetto di rimandare a questo il lettore.

Insomma, quel dialogo tra un Orientale e un Occidentale, i quali, imbattutisi in sul far dell'alba, impegnano una discussione morale, se declamato da un giullare, non poteva non essere accompagnato da una certa coloriritura drammatica, sia pure limitata alla gesticolazione e al cambiamento della voce; ed era inteso a produrre un certo effetto, oltre che nella mente, anche agli orecchi e agli occhi dell'uditorio. Al che un'esclamazione come quella dell'Orientale: *Ei! parabola dissennata* ecc. sembra si prestasse bene.

« lumina ordinavit. Lucernae enim ardentes doctores sunt Ecclesiae; quorum « exemplis qui graditur nocturnos omnes « timores facillime superabit. Hae igitur « lucernae nullo sub modio sunt tegendae, « sed in patulo habeantur; et quacumque « possumus praedicatione ministros Christi « omnibus annuntiemus ». Ediz. Waitz, in *Mon. Germ. Hist.*, *Script. Rer. Langub.*, IV, p. 543.

(1) « La quarta stoltizia dell'uomo iracondo si è che egli fa di sé fiaccola per « ardere altrui, e però è bisogno che arda « prima sé; ché ben sappiamo che la cosa « che non arde l'altra non incende »; CAVALCA, *Medic. del Cuore*, 24.

Un'altra composizione sulla quale la critica discute ancora, dopo molto tempo, è quella che, tanto per comprenderci, chiamerò anch'io il *Lamento della Sposa Padovana* (1).

È noto il contenuto di quella composizione di 108 ottonarj accoppiati. Parla una donna, e dichiara di voler rispondere a una « donna Frixa », la quale sembra la abbia consigliata a non serbarsi eccessivamente casta durante l'assenza del marito crociato. Ella protesta la propria fedeltà coniugale e vanta il contegno di donna onesta, rifuggente da ogni apparenza e da ogni vanità. Il discorso è lunghetto anzi che no: occupa la metà circa dell'intiera composizione. A questa parlata segue una narrazione in cui si dice del ritorno del marito, dell'affetto reciproco de' due sposi e della loro fedeltà esemplare.

Questo è tutto, ed è abbastanza semplice e chiaro. Eppure i critici sono stati stranamente deviati dal fatto che, sulla fine del componimento, appaia, è loro sembrato, un terzo personaggio: il « pellegrino ». Qualcuno è riescito persino a leggere una allocuzione del pellegrino, che in realtà non parla! Ma il pellegrino è tutt'una persona col marito, reduce dall'Oriente, giacché crociato e pellegrino erano la medesima cosa; tanto più che colà non si tratta di una determinata Crociata, sì bene di uno de' tanti passaggi alla spicciolata in Terra Santa, che, com'è risaputo, erano così frequenti nel Medio Evo.

Si è immaginato che ci si trovi davanti a un frammento di un qualche poema perduto e si sono istituiti riscontri co' poemi brettoni e persino co' poemi allegorici francesi. Ma l'ipotesi di un frammento non è necessaria: il modo stesso come fu conservato il componimento sembra escluderla. Questo, difatti, si trova, non in un qualche foglio stralciato da un codice, sì bene trascritto sul rovescio di una pergamena notarile, come una di quelle poesie che i notai Bolognesi inserivano ne' loro Memoriali, copiandole probabilmente da fogli volanti. Che il trascrittore abbia fatto un estratto da un poema non c'è proprio nulla che autorizzi a crederlo; oltre di che sarebbe cosa per sé stessa poco verisimile e certo insolita.

Non c'è proprio nulla, dico, perché il componimento, preso così com'è, è compiuto. È una narrazione delle dimensioni di un *fablieau,* che tratta

(1) Testo in MONACI, *Crestom.*, p. 385; bibliografia, ibd. e p. 700.

di una donna la quale volle serbare fedeltà al marito lontano e ne fu ricompensata dall'amore di lui. Ci si aspetta, convengo, di ben altro dalla bocca di un giullare. Chi però ripensi al contegno di tante mogli che i pellegrinaggi facevano « nel letto deserte » potrebbe scorgervi un intento morale; fors'anche satirico, sia che vi si siano prese di mira le tante donne infedeli, in odio alla quali si volle esaltare un esempio di virtù coniugale; sia che tutto il senso della poesia vada inteso alla rovescia, per modo che sotto il velame della donna virtuosa si abbia a fiutare una di quelle altre.

Il componimento si inizia con un « ex-abrupto »: addirittura con la risposta della protagonista a un discorso che una « donna Frixa » le ha tenuto in un circolo di amiche. Immaginate ora un giullare che appaia improvvisamente davanti al suo uditorio, truccato o magari abbigliato donnescamente, e che, imitando la voce e il gesto di una donna offesa, si volga verso una immaginaria contradittrice, prendendola ad apostrofare senza complimenti: *Responder voi a donna Frixa;* immaginate che colui, dopo aver rappresentata questa parte, riassuma il suo aspetto naturale e prosegua narrando: immaginate, dico, un tal modo giullaresco di produrre il componimento, e voi vi troverete di avere spiegato, io credo, l'enigma del famoso documento Papafava. Il quale, se aveva poi veramente un intento satirico, era cosa questa che solo il modo di recitarlo poteva mettere in evidenza.

Pure da fogli volanti provengono due componimenti trascritti ugualmente sul rovescio di un pergamena notarile di Bergamo. Uno di essi (*Doman, a Pasqua Rosada*) contiene la nota storia del marito geloso, il quale, facendosi confessore della propria moglie, viene ad apprenderne delle belle sul conto di lei ed è incitato da ciò a maggior gelosia; ma che poi, avutane la spiegazione, rimane contento e, naturalmente, corbellato: il tema, insomma, della Novella 5ª della VII Giornata del Decamerone (1). Esso è svolto qui nella forma di un dialogo tra i due coniugi, appena intramezzato da qualche breve tratto narrativo. Il testo ci è giunto in condizioni lacrimevoli: un vero tritume di versi; il che fa supporre che lo scriba lo mettesse giù a memoria. Ciò non ostante, quello che ne è serbato è sufficiente per darci un'idea del modo come lo si recitava. Il giullare incomincia

(1) Testo e illustrazioni dati da me nel volume miscellaneo, dedicato a E. Monaci, *Scritti Varj di Filologia*, Roma, 1901, p. 103 sgg.

parlando in tono rimesso, quasi untuoso, in persona della moglie che manifesta al marito il desiderio di recarsi in chiesa a confessare; passa poi a parlare in persona del marito, sospettoso e furbo, che tenta di dissuadernela pur con parole apparentemente affettuose. Segue un dialogo tra lui e il prete. Questo dialogo si finge in casa del prete o, più probabilmente, in sacrestia; ciò fa pensare che a questo punto dovesse aver luogo un piccolo cambiamento di scena; al che bastava un leggiero spostamento della persona. In una stanza narrativa, il declamatore racconta poi l'andata della donna in chiesa, l'incamminarsi del marito verso il confessionale, sotto le mentite spoglie del prete, il riconoscerlo che fa la moglie all'andatura (avrà claudicato!) e il proposito di lei di fargli pagar cara la poco prudente avventura. Da ultimo passa alla confessione. Il giullare doveva simulare qui la voce sommessa della penitente, e doveva improvvisare un pò di messa in iscena con qualche mobile adattato a raffigurare il confessionale. Il frammento termina a questo punto. La storia si compie con altre versioni, ma a noi in questo momento non interessa di esaminarle.

Non sarà questa una delle tante « scurrili cantilene » che condannavano gli scrittori ecclesiastici?

Più scurrile ancora è il secondo documento bergamasco (1). La recitazione quivi avviene tutta in persona di una donna. Ella narra un caso avvenutole, *l'altrier*, prima, nella chiesa di Sant'Agostino, col proprio confessore, *frate Sbercta*, poscia, in casa di costui, ove l'evento si era compiuto in un modo che è facile immaginare. La donna riferisce con crudezza di linguaggio le proposte del frate e le risposte sue, e fa pensare che colui che la impersonava avesse davanti un uditorio grossaccio che, stanza per stanza, si venisse sbellicando dalle risa.

Celebre, per essere stata ricordata da Dante, è quella canzone di cui si contendono la paternità un « quidam florentinus nomine Castra », a cui la dà il Poeta, e un « Messer Osmano » a cui la dà il Canzoniere Vaticano 3793, il solo che la ha serbata (2). Celebre essa è altresì per la oscu-

(1) G. ZERBINI, *Note stor. sul dial. bergamasco*, in *Atti dell'Ateneo di Bergamo*, 1886, p. 25 sgg.; E. LORCK, *Altbergamaskische Sprachdenkmäler*, vol. 10 della *Roman. Bibliothek*, Halle, Niemeyer, 1893, p. 90.

(2) N. LXXXVIIIJ, p. 82 dell'edizione della Società Filologica Romana. L'ultimo lavoro è quello di G. CROCIONI nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, *Suppl. Dantesco*, 1922.

rità del contesto, che in diversi punti resiste ancora a ogni tentativo di interpretazione. Si vede che lo stesso raccoglitore del Canzoniere non sempre seppe raccapezzarsi, trattandosi di un linguaggio che non gli era familiare; mentre non è improbabile che l'autore stesso abbia voluto riescire difficile. Invero quella canzone, cui valse l'onore della citazione dantesca il fatto di essere l'unica « recte atque perfecte ligata », ossia il fatto di essere composta secondo la struttura della canzone aulica, apparteneva a una famiglia numerosa. Era una delle tante poesie che allora correvano per le piazze d'Italia e si proponevano di far ridere con lo scimiottare le parlate regionali. Molte di queste poesie, dice Dante, erano scritte « in impro« perium » de' vernacoli de' Marchigiani, de' Romani e degli Umbri (1).

L'autore della poesia non parla qui, naturalmente, in nome proprio. Egli si finge un Marchigiano, che racconta una sua avventura galante, seguitagli presso il fiume Chienti, con una contadina di Fermo. Costei si recava in campagna a portare il cibo a' lavoratori; egli le aveva fatto delle proposte, che l'altra, manco a dirlo, aveva respinto. Un lungo dibattito si era impegnato fra i due e l'avventura aveva avuto il suo epilogo in una stanza a terreno (« atterrato ») con un banale: *Ben m' accorgo che tu mastro èi,* detto dalla donna. È la situazione che si riproduce tante altre volte nella Pastorella francese, e che doveva essere tradizionale ne' volghi tanto di là quanto di qua dalle Alpi. Salvo che colà il tema fu sfruttato dalla aristocrazia vanitosa, qua servì alla satira schiettamente plebea.

Collocata la scena nelle Marche, in linguaggio marchigiano o contraffacente il marchigiano, si comprende come anche l'eroe dovesse recare un nome atto a risvegliare l'idea dell'origine marchigiana. Questo nome fu quello « ser Osmano » (Osimano), in persona del quale il fiorentino Castra mandò attorno la storiella, per diletto de' suoi concittadini. Ed ecco come si può spiegare il fatto della doppia attribuzione, senza dar torto né al collettore del codice Vaticano, né, che ci mancherebbe altro!, a Dante. Il collettore avrebbe la sola colpa di aver trascritto, al posto del nome dell'autore, quello del personaggio fittizio. In ogni modo, si tratta anche qui di

(1) « Nec pretereundum est quod in « improperium istarum trium gentium [*Ro« mani, Marchigiani, Spoletani*] *cantiones « quam plures* invente sunt, inter quas « unam vidimus etc. »; *De Vulg. Eloq.*, I, XI, 3 (ediz. Rajna, p. 59).

una « cantilena disonesta » inscenata con una doppia simulazione: quella del linguaggio e quella della persona.

E non è la sola del genere. Le fa riscontro un'altra composizione nella quale il senso comico basta sospettarvelo per riconoscervelo; mentre essa riesce inesplicabile se presa sul serio; ciò che, del resto, ha compreso anche il suo editore. È la così detta poesia in lingua franca (1).

Questa curiosa composizione è posta in bocca a un tale il quale riferisce le male parole onde lo aveva coperto una donna dell'isola di Gerba, dopo che si fu avveduta che egli, violando i doveri dell'ospitalità, si era consentite non so quali licenze con la sua figliuola, e lo aveva messo alla porta. La Zerbinotta « retica » parla uno strano linguaggio, che è un cattivo italiano, co' verbi all'infinito: l'italiano de' Saraceni. È un tratto di realismo e di umorismo. La composizione non contiene alcuna delle allusioni storiche che il buon Grion credé di scorgervi. Chi recitava quella poesia non mirava ad altro che a suscitare l'ilarità degli ascoltatori, in un tempo in cui non pochi dovevano essere coloro i quali, reduci da viaggi lungo le coste dell'Africa e dell'Oriente, solevano millantare simili avventure con donne mussulmane.

Veniamo da ultimo a due componimenti contenuti tra le *Rime Genovesi*.

Che le rime esistenti in questa importante raccolta appartengano a un solo autore ovvero ad autori diversi; che colui sia stato un impiegato di dogana, come altri ha supposto, ovvero un giullare, è cosa che, per il nostro assunto, non ha grande interesse. È innegabile, a ogni modo, che alcune di quelle poesie sembrano scritte per essere recitate in pubblico. Tali sono due Contrasti in cui le parti dialogate si alternano con brevi tratti narrativi, e mostrano, per questo, che la recitazione ne era affidata a un solo giullare.

Tanto l'uno quanto l'altro de' due Contrasti ripetono temi antichi, trattati già in forma latina. L'uno è il Contrasto tra *Venardì e Carleval* (2); l'altro *De Yeme et Estate*, di cui, come abbiamo veduto, si hanno tracce in

(1) Pubblicata da G. GRION, nell'*Arch. Glottol. Ital.*, XII, p. 183 sgg.; riprodotta in MONACI, *Crestomazia*, p. 492. Il Grion credette di scoprirvi un'allusione a Ruggero di Lauria, che il 12 settembre 1284 prese d'assalto l'isola di Gerba.

(2) Ediz. PARODI, in *Arch. Glottol. Ital.*, X, p, 315.

Cassiodoro (1). Essi hanno uno svolgimento ampio, e noi li porremmo tra quelli destinati alla lettura (come è de' Contrasti di Bonvesin da Riva), se non paresse che suppongano l'esistenza di un uditorio (2). Si tratta dunque di materia, derivata bensì dalla letteratura scolastica, ma volgarizzata giullarescamente.

Per chiudere questo §, devo fare un accenno a due composizioni che si connettono strettamente con la recitazione mimica, in quanto è dalla recitazione mimica che ha avuto origine il genere che rappresentano. Sono quelle conosciute sotto i titoli di *Cantare de' Cantari* e di *Sirventese del Maestro di tutte le Arti*. Benché lontane fra loro per spazio e per tempo, ciò nondimeno Pio Rajna le ha opportunamente riaccostate l'una all'altra, per analogia di genere (3).

Il *Cantare* consiste in una interminabile enumerazione di poemi, biblici, classici e cavallereschi, che l'autore si vanta di saper recitare davanti al pubblico. Il *Sirventese* consiste in una altrettanto interminabile enumerazione di mestieri che l'autore si vanta di sapere esercitare. Il primo trova riscontro ne' così detti *Insegnamenti pe' giullari* de' Provenzali Giraut Cabreira, Giraut de Calanso e Bertran Paris de Rouergue (4); il secondo in una poesia, pure provenzale, di Bertram d'Avignon (5). L'uno sciorina tutto un repertorio di giullare, l'altro tutto un repertorio di istrione.

Di questo genere di composizioni giullaresche a catalogo, l'esempio più cospicuo, e insieme il più arcaico, è porto dal Mimo francese, ricordato dianzi, al § I, de' *Deux Bordeors Ribauts*. Questo Mimo si compone di due parlate, poste in bocca a due giullari. Nell'una, il primo giullare prende ad apostrofare un collega, a cui, facendo finta di rimproverare le inettitudini di cui dà prova nell'esercizio del suo mestiere, snocciola tutto un elenco

(1) Ediz. LAGOMAGGIORE, in *Arch. Glottol. Ital.*, II, p. 206.

(2) Il Contrasto *De Yeme et Estate* incomincia:

> Dua raxon ve voio contar,
> se no ve increxe d'ascoltar.

(3) *Zeitschrift für Rom. Philol.* V (1881), p. 1 sgg. S. Morpurgo pubblicò un secondo testo del sirventese per *Nozze Gigliotti-Michelagnoli*, 18 agosto, 1894.

(4) I testi delle poesie di Giraut Cabreira e di Giraut de Calanso, sono pubblicati in BARTSCH, *Denkmäler der Provenz. Litterat.*, p. 85 sgg.; quelli di Bertran Paris de Rouergue ne' miei *Insegnamenti pe' giullari*, nella Collezione scolastica di *Testi Romanzi*, Roma, 1905, p. 12 sgg.

(5) Testo in BARTSCH-KOSCHWITZ, *Provenz. Chrestom.*, p. 229.

di opere che dovrebbe conoscere. Nell'altra, il provocato, ritorcendo l'accusa, snocciola, a sua volta, l'elenco di quello che dovrebbe conoscere, e non conosce, il provocatore. Le due parlate formano un'unica composizione, scritta probabilmente da un unico autore, ma messa in iscena da due attori.

Dato il carattere risolutamente drammatico del genere, quale balza manifesto dal Mimo francese, è lecito di dubitare seriamente se i componimenti provenzali, creduti finora insegnamenti pe' giullari, siano poi stati, in realtà, scritti allo scopo tranquillo di insegnare. Tutt'e tre sono in forma di apostrofe, diretta rispettivamente a' giullari Cabra, Fadet e Guordo. E l'apostrofe ha il tono aspro di chi parla a un collega, non certamente quello di un maestro che si rivolga a un discepolo. Mancano le risposte de' provocati; ma chi ci assicura che non siano giammai venute? Allo stato delle nostre conoscenze, sarà bene tenere in sospeso la classificazione de' componimenti: un giorno potrà esser dato di integrarli, in guisa da aversi, nella letteratura provenzale, tre Mimi da fare esatto riscontro a' *Deux Bordeors* della letteratura francese.

Con tutto ciò, il genere mostra di aver devariato in Bertram d'Avignon e ne' giullari italiani, presso i quali si è ridotto visibilmente a genere puramente letterario. La poesia di Bertram, come il *Cantare* e il *Sirventese,* non esigono risposta: sono semplicemente de' *Vanti*, e hanno perduto il carattere mimico originario. Per ciò che è del *Cantare*, la cosa è fuori di discussione, soprattutto a considerarne le straordinarie dimensioni che lo avrebbero reso insopportabile a qualsivoglia uditorio, la sua età tarda, e il fatto del non provenire precisamente da un giullare, bensì da un cantastorie; e il cantastorie, come ha tanto sapientemente dimostrato il Rajna, non era più ormai, nella Firenze del XV secolo, la stessa cosa che il giullare.

Opera schiettamente di un giullare è, all'incontro, il *Sirventese,* dovuto a quel Ruggeri Apuliese di Siena, di cui restano composizioni giullaresche, della metà, circa, del secolo XIII. Il repertorio ch'egli sciorina è un repertorio da trasformista, e ci si può solo domandare se sia fatto da senno o da burla, se sia fatto, cioè, a scopo di *réclame* personale ovvero a scopo di satireggiare altrui. Per parte mia, inclino a credere che possa valere, anche per questo caso, la spiegazione data dal Faral pe' *Deux Bordeors* (1):

(1) Op. cit., p. 236 sgg.

che, cioè, in componimenti di quella fatta siano da scorgere non altro che delle satire professionali, con le quali si mirava a gettare il ridicolo sopra que' giullari e quegli istrioni che millantavano una scienza universale, sia in fatto di opere letterarie da recitare in pubblico, sia in fatto di attitudini a contraffare infiniti personaggi (1).

La poesia del gaio giullare Senese serberebbe pertanto un tratto della vita istrionesca italiana del Duecento (2); ed è solo intesa così che essa acquista un significato.

E a proposito di Ruggeri Apuliese, un'ultima osservazione. Si conosce di lui, fra le altre (3), una poesia, trascritta in modo singolarmente pietoso

---

(1) La fortuna del genere la si può perseguire nella letteratura de' muriccioli. Ho sott'occhio *L'Amante bizzarro nel quale egli ragguaglia del proprio stato alla sua Ninella*, ristampata a Brescia nel 1620 (Miscell. CCLXVIII, della Bibl. Univers. di Bologna). È una poesia contenente tutta una enumerazione di quel che l'amante afferma di saper fare. Egli sa leggere e scrivere ogni sorta di lettere; sa parlare lo spagnolo, il « gallico », l'ebraico, il turco, lo « svizzero », il greco, il latino, l'ungherese; conosce l'abaco e la tenuta de' libri commerciali, il solfeggio e il contrappunto; sa comporre strambotti, madrigali, satire ecc.; suona l'organo e altri strumenti; disputa tra dottori; si intende di semplici, di medicina, di chirurgia, di geometria, di chiromanzia, di astrologia, di lapidaria ecc.; è pittore, scultore, schermitore, danzatore, ammiraglio, ambasciatore, mercatante ecc. ecc. Tutta questa filastrocca per indurre la Nina a volergli del bene!

(2) È noto che la poesia si chiude con un rompicapo, che ha fatto lambiccare più di un cervello. L'autore non vuole nominarsi (come fa altrove) e dà a indovinare il proprio nome al lettore :

Or no me voglio nominare
né per nome recordare :
troppo se conviria cercare
anzi che se podesse trovare,
tant'è serrato !
Lo meo nome è demezato :
per l'ona mitade so clamato :
l'altra mitade è, dal suo lato,
lo lione incoronato
con fresca cera.
Cui de me vole paraula à entera.

Diró che l'enigma si potrà sciogliere nel modo seguente. Intendiamo: il mio nome è dimezzato (quanto al senso). In un senso, la parola è quella del mio nome *(Ruggere)*. Nell'altro, la parola indica un leone con corona sul capo: un leone araldico, come quello che vedesi ne' sigilli. La parola intiera termina, dunque, per *re*: il leone è colui che *rugge*, ed è incoronato *re*: *Rugge-re*. E non sto a risolvere gli scrupoli da cui altri potrebbe esser preso, considerando che il nome con cui il giullare appare nelle altre poesie è *Ruggeri* e non *Ruggere*. Erano forme concorrenti nell'uso pratico, e l'autore, pel suo giuoco, si è valso di quello che gli ha fatto più comodo.

(3) Ruggeri è autore della canzone. *Umile sono e orgoglioso*, contenuta nel cod. Vat. 3793. Sopra questa e i suoi rapporti con la poesia provenzale, v. ora A. JEANROY, *Bulletin Italien* di Bordeaux, 1915, p. 101 sgg. Appartiene a lui anche la

in un codice di Siena, ma nella quale si intravvede la forma strofica della decima rima (1). Ha l'aria di un sermone morale: l'autore esorta a fuggire l'amore delle cose terrene, a guardarsi dalle insidie del mondo, del demonio e della carne, a essere astinenti, a far penitenza ecc. Si chiude con queste quattro coppie di versi:

Io fui **Ruggieri Apugliese** dottore,
che mal mi fidai nel mondo inghannatore.
Nel mondo steti quanto piachue a Dio:
voi sarete anchora chome so io.
E io fui, chome sete voi, di quel talento:
ora sono fracido nel monimento.
Non trovo miserichordia innanzi ragione:
di ciò che feci abo lo guidardone senza fine.

Il senso di questa stanza non fu nemmeno tentato di spiegarlo: tanto parve enigmatico. Eppure esso è limpido. Ruggeri, che, come suol fare altrove, nomina sé stesso in fine della poesia, parla qui da morto: un morto che ha scoperchiato l'avello. Cosa che ricorda la *Visio Philberti* e altre scritture che saranno menzionate più in là. Ora, per essere in carattere, bisognava che il giullare, dovendo dire: « voi sarete come sono io », si mostrasse al pubblico, non nel suo abbigliamento ordinario, ma addirittura truccato da cadavere. Orrenda visione, certamente, ma per nulla strana, chi ripensi alle *Danze Macabre* e alla storia di Frà Macario, dipinta, come tutti sanno, in diverse chiese d'Italia e nel celebre affresco del Camposanto di Pisa (2).

Passione, composizione visibilmente giullaresca, in cui racconta l'accusa che gli fu fatta di avere mangiato co' Paterini, e descrive la propria *Passione*, cioè il processo in cui dové difendersi davanti agli inquisitori. Fors' anco è lui stesso quegli che scambiò una tenzone politica con Provenzan Salvani, nel 1262. Queste due composizioni v. nelle mie *Rime antiche Senesi*, Roma, Società Filologica Romana, 1902, p. 13 sgg.

(1) Pubblicata da P. Papa, nella *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, p. 478 sgg.

(2) Non faccia maraviglia quel titolo di *dottore* che Ruggeri si attribuisce, contrastante con la sua professione giullaresca. *Dottore* vorrà dire qui « colui che vi insegna » e sta bene in fondo a una poesia che è tutta un insegnamento morale. Inoltre, egli può avere esagerata la sua condizione per dire che alla morte non sfugge nessuno, per elevato che sia di grado.

III.

Il " Contrasto „ di Cielo.

Il genere del Contrasto e il teatro. Sfondo scenico e recitazione del Contrasto di Cielo. Espedienti tecnici. Caratteri giullareschi. L'autore: la sua professione, il suo linguaggio, il suo nome.

Chi ricerchi l'elemento drammatico per entro a' Monologhi giullareschi è forza, come si vede, si accontenti di poco: dovrà bastargli di sorprendervi, al più, una semplice tendenza o un semplice colorito drammatico, portati e dal carattere oggettivo del componimento e dalla maniera di atteggiarlo. Roba, come oggi si direbbe, da trasformisti e da macchiettisti, non può esigersi di più da un genere di componimento la cui esibizione era affidata all'opera di una sola persona.

Ma ci sono i Contrasti; e intendo dire di quelli ne' quali il dialogo non è, come ne' Monologhi, subordinato o comunque collegato a una narrazione, bensì libero così come nel dramma regolare, e che nella recitazione, se vi era recitazione, richiedeva l'impiego non di uno solo, ma di due attori, talora di sesso diverso.

Che il Contrasto rientri nel genere drammatico parecchi hanno riconosciuto, mirando però piuttosto a definirne il carattere letterario che ad affermarne la funzione pratica. Alla destinazione scenica non si è pensato che a proposito di qualche esempio appartenente a letterature straniere. Così, a prescindere dal caso dei Contrasti scolastici ricordati più addietro (§ I), sono indubbiamente scenici que' dialoghi tra *El Viejo y el Amor*, del sec. XV, che dischiudono sì degnamente le porte del grande teatro spagnolo (1).

La questione se il Contrasto sia una composizione teatrale sarebbe estremamente arrischiato il proporsi di risolverla in maniera generale e asso-

(1) V. Ticknor, *Histoire de la Littér. Espagn.*, I, p. 240 sgg. a proposito di quello attribuito a Rodrigo Cota il Vecchio da Toledo. Un altro, conosciuto in Italia nel sec. XV, perché conservato in un codice scritto da mano italiana, fu pubblicato da A. Miola, *Un testo drammat. spagn. del XV secolo*, nella *Miscellanea Caix-Canello*, p. 175 sgg. Su questo v. anche Creizenach, op. cit. I, p. 385.

luta. Sta in fatto che la forma dialogica ebbe impieghi svariati e fu diretta a fini diversi ; sicché la risposta non potrebbe esser data che caso per caso.

E il caso più insigne della nostra letteratura, e che adesso torna a ripresentarsi davanti a noi con maggiore insistenza, è ancora quello del Contrasto di Cielo. Io sono costretto a chieder venia, se, data l'importanza dell'argomento, dovrò trattenermi sopra di esso un pò più particolareggiatamente forse di quanto comportino i limiti naturali e il carattere del presente lavoro.

Immagino, ahimè, a questo annunzio, i segni di sgomento di più di un lettore. Però, se riapro i rivoli dopo che i prati pareva avesser bevuto abbastanza (1), non è già per vaghezza ch'io abbia di voler dire anch'io la mia sopra una questione che ha già una bibliografia ipertrofica. Gli è che, alla distanza di parecchi anni da che la tempesta Ciulliana si è sedata, a uno che arrivi nuovo, e arrivi per vie diverse da quelle battute dagli altri, può sembrare per lo meno singolare che a niuno de' suoi numerosi predecessori sia mai capitato di proporsi un quesito tanto semplice quanto essenziale: — Ma questo benedetto Contrasto, in che modo veniva prodotto in pubblico?

Perché occorre appena ricordare che, attesa la frammentarietà delle nostre cognizioni in fatto di letteratura de' primi tempi, i monumenti che il caso ci volle conservare, quando sono degli « unici », non per questo vanno considerati come cose isolate, ma sono pur sempre da riguardare come i rappresentanti di generi o di specie scomparse. Ora noi siamo, con i nostri studj, in un'epoca in cui ciascuna manifestazione letteraria trova la sua spiegazione in particolari contingenze e atteggiamenti della vita reale:

---

(1) A chiuderli esortava, per la pacificazione dell' « irritabile genus », sin dal 1874, A. D'Ancona, illudendosi di aver detto lui l'ultima parola con l'avere finalmente risolta la questione della *Defensa* e degli *Agostari*. Vana illusione! Cf. *Studj della Lett. Ital. de' primi secoli*, p. 386 sgg. La valanga degli scritti Ciulliani continuò a ingrossare, e ora non è facile di enumerare tutti quelli che son venuti dopo. Io mi accontento di rinviare il lettore a quelli di F. D'Ovidio, raccolti nel volume *Versificazione ital. e arte poetica medioevale*, Milano, Hoepli, 1910, p. 589 sgg., ove si trova un riassunto della controversia e le osservazioni dell'autore, nonché un tentativo di ricostruzione critica del testo. La migliore edizione interpretativa di questo, dal cod. Vaticano 3793, è nella *Crestomazia* di E. Monaci, p. 106 sgg.

ciascuna di quelle ha un' attinenza col costume de' tempi in cui si è prodotta. Dissociate dalla storia della vita e del costume, cioè dalla loro funzione naturale, tante composizioni diventano incomprensibili e restano campate in aria; laddove è solo col ricollocarle nel loro ambiente storico che si può riuscire a disvelare il mistero della loro esistenza. A comporre dei poemi volgari per mera esercitazione retorica non si era ancora incominciato.

Il Contrasto di Cielo non è una disputa del genere di quelle che leggiamo nelle varie *Contentiones* scolastiche, ove la forma dialogata fu preferita per opportunità stilistica, e in cui gl' interlocutori sono meno che delle comparse. Superfluo il notare che esso non ha la più lontana analogia col giuoco partito e con la tenzone trobadorica, consistenti, come ognun sa, in una corrispondenza, fatta per via di cobbole e anche di intieri sirventesi, tra due e qualche volta tre poeti sopra una questione di casistica amorosa o cavalleresca. L' attrattiva principale di quel componimento, la sua originalità e, diciamo pure, la sua bellezza, per cui spicca solitario nello sfondo scialbo e monotono della poesia contemporanea e che ne impediscono la classificazione (1), deriva dal fatto che i due interlocutori son persone che agiscono e parlano come persone vive e vere, in carne e ossa. Essi hanno lineamenti definiti, favellano così come comporta il loro grado e il loro carattere, sfoggiano tutta l' esuberanza della loro età, mettono in opera tutte quante le risorse del loro spirito e della loro eloquenza. Essi hanno, insomma, una psicologia. L' avventura, incominciata *in medias res*, ha il suo antefatto (v. 38), le sue vicende, i suoi alti e bassi, la sua catastrofe. I personaggi che parlano sono due; ma nel retroscena ce n' è degli altri che non parlano: i genitori, i fratelli, i parenti della fanciulla; i quali non intervengono nel dibattito, ma la cui presenza si fa sentire a ogni momento. Or come pensare che una composizione simile potesse esser destinata unicamente alla

(1) Della « cantilena di Ciullo » scriveva, sin dal 1876, E. MONACI, in *Riv. di Filol. Rom.* II, p. 238, queste scultorie parole: « sebbene da taluno anch' oggi « [*le*] si contenda gagliardamente il carat- « tere di popolare, pur converrà sempre « riconoscere [*ad essa*] certe qualità che, « punto comuni alle altre poesie di stile « cortigianesco che la circondano, fanno « questa vigorosamente risaltare su quel « fondo monotono agli occhi di quanti « vogliano considerarla con calma e senza « preoccupazioni. Tantoché: se pur non « si voglia dirla popolare, bisognerà almeno « confessare essere dessa un monumento « *sui generis*, che non potrà mai venire clas- « sificato fra le tante poesie che compon- « gono i canzonieri della scuola di corte ».

lettura camerale? Ma noi dimostreremo che a farne comprendere appieno il testo la semplice lettura non basta: il testo va integrato mercè il movimento, la gesticolazione, il vario inflettersi della voce.

Se il Ms. Vaticano portasse, oltre che i versi, anche le didascalie, forse il carattere teatrale del componimento sarebbe stato ravvisato da tempo, e Dio sa quanto inchiostro sarebbe stato risparmiato. Senonché chi conosce i Mss. di Rappresentazioni Sacre sa che più d'una di queste furono trasmesse a noi dagli scribi ugualmente denudate delle didascalie e di ogni altra istruzione scenica: eppure nessuno sognerebbe per tanto di mettere in dubbio che siano Rappresentazioni. I rituali liturgici più antichi, quelli dal X al XII secolo, non recano, di consueto, che il testo dell'uffizio. Tutto il grandioso apparato scenico della cerimonia vi è sottinteso. Se noi non conoscessimo già questo apparato, in quasi ciascun particolare, si potrebbe esser certi che la critica starebbe ancora a stillarsi il cervello e a polemizzare intorno alla natura di quelle scritture, tanto difficili a intendere, se prese così come si leggono. Gli amanuensi medievali copiavano per i loro contemporanei, che li comprendevano, non per i critici moderni. L'assenza di didascalie nel Codice Vaticano non è, dunque, una prova in contrario a quello che a noi par chiaro. Supponete de' *Dicit* e de' *R)* in testa a ciascuna stanza ed ecco che l'aspetto esterno del Contrasto non avrà niente di difforme da quello degli altri testi drammatici del Medio Evo.

Ma c'è di più. In tutta la letteratura dialogica medievale voi non troverete nessun componimento in cui gl'interlocutori si muovano in un luogo e in un tempo determinato. Nel Contrasto, per contro, il luogo, il tempo, oltre che le altre circostanze accessorie, sono indicati con esattezza: in altro luogo, in altro tempo, in altre circostanze, quel dialogo non sarebbe possibile, anzi sarebbe un assurdo. Si badi bene però: cotali particolari non sono indicati espressamente; essi si colgono di traverso nelle allusioni disseminate qua e là nel testo, e un lettore, anche il più attento, non li afferra se non lo ha letto tutto, dal primo sino all'ultimo, più esattamente sino al penultimo verso. Qualsivoglia autore, anche un medievale, che avesse voluto farsi comprendere da un lettore, si sarebbe comportato in guisa da mettere costui in grado di orientarsi sin dal principio. Il nostro, invece, non si cura minimamente di ciò, e il lettore, se addirittura non si raccapezza, perde certo gran parte dell'effetto della sua lettura dall'ignoranza in cui è tenuto circa l'ambiente. Ci vuole tutta una indagine diligente per

afferrarne il dove e il quando: prova ne sia che non tutti i critici moderni, neanche i più sagaci, ci sono riusciti. Se questo avviene, è perché l'autore non aveva il bisogno di essere esplicito più che tanto, e ciò per la semplice ragione che il lettore non era un lettore, sì bene uno spettatore: l'ambiente costui lo aveva sotto gli occhi. Il dialogo, in una parola, si svolge sopra uno sfondo scenico.

Questo sfondo scenico noi siamo in grado di ricostruirlo con sufficiente facilità. È il più antico palcoscenico italiano, ed è semplicissimo.

Siamo nella casa della donna (vv. 16-20), precisamente nella camera di costei; difatti la camera ha un letto (v. 159). Il letto è da credere non lo si lasciasse vedere sul palco: a indicarne la presenza bastava una tenda, la cortina dell'alcova. È notte: ciò si apprende dalla donna, la quale, nel punto di cadere, dopo aver finalmente dichiarato all'uomo che ormai anche lei lo ama, si studia tuttavia di dilazionare, dicendogli: *tornaci a lo maitino* (v. 137); e il mattino, per uno che aveva tanta fretta, non poteva essere che l'indomani. Il mattino è il tempo in cui certi fumi svaporano più facilmente che non durante la notte. A far comprendere ch'era notte bastava una lucerna accesa. L'uomo entra di furto (vv. 16-20). Per la porta? È poco virisimile; la tradizione classica o, se meglio vi aggrada, romantica, nonché la stessa comicità esigevano che entrasse scavalcando la finestra. Dunque, una tenda, una lucerna, qualche mobile disposto alla meglio a simulare il davanzale della finestra, ecco il fabbisogno per la inscenatura del celebre dramma. Uno scenario, come si vede, da metter su in quattro e quattr'otto, con suppellettile esistente a portata di mano dovunque sbarcasse la minuscola compagnia comica. Soggiungeremo che, data la sorpresa notturna, la fanciulla dev'essere stata colta nel suo abbigliamento intimo. Quanto a lui conosciamo una sola cosa: che nella sottoveste cela un certo libro e un buon coltello « novo ». Non ci si caccia mai inermi in avventure simili; eppoi c'erano que' molossi de' fratelli di lei (v. 107)!

I movimenti degli attori, i loro gesti, si intravvedono attraverso il loro parlare concitato e tutto fuoco. Ecco qualche esempio.

La st. XII non è ben chiara, e difatti nell'interpretazione che se n'è data finora c'è qualche incertezza (*m'è* = *m'e'* mi sei), ove non la si supponga accompagnata da tre movimenti. La fanciulla è dapprima tutta raccolta in sé stessa e contristata:

Boi me, tapina, misera! Com'ao reo distinato!

Poi leva il volto all'insù, in atto di interrogazione e di preghiera:

> Gieso Cristo l'Altissimo, del tutto m'e' airato?
> Conciepistimi ad abattere in ommo blastemato!

Indi torna a volgersi, sdegnosa e imperativa, all'uomo:

> Cerca la terra ch'este granne assai:
> Chiù bella donna di me troverai!

Alla st. XXVII (*Bene lo saccio, carama*), dopo che colei, facendosi di gran segni di croce, ha recisa a lui ogni residua speranza, avendolo trattato da eretico, è da immaginare che egli le si lasci cadere davanti in ginocchio per profferire quest'ultimo appello disperato:

> Fallo, mia donna, ché bene lo puoi fare!
> Ancora tu no m'ami, molto t'amo!

La didascalia potrebbe bene scrivere a questo punto: *Hic se prosternit suppliciter* o qualcosa di simile; infatti, subito dopo, la donna, che omai incomincia a piegare, gli fa cenno di alzarsi: *Levati suso e vattene.*

Il v. 140 va letto:

> Te' la mia fede che m'ài in tua baglia.

Te' « tieni » è detto dalla donna nell'atto di porgere la mano o piuttosto in quello di togliersi l'anello dal dito e offrirlo a colui con cui cerca, per il momento, soltanto di fidanzarsi. L'altro però resta immobile in ginocchio: egli non vuole, no, togliersi da tale posizione se prima non è sicuro di poter fare ciò che si può fare *prima che scalfi un uovo.* Piuttosto lo uccida! E siccome si trova di avere in tasca quel tal coltello, ecco che lo trae fuori, lo apre e lo porge alla bella:

> Innanti prenni e scannami; tolli esto coltello novo.

Alla st. XXX ci avviciniamo alla catastrofe. Alla donna non è rimasta che un'unica posizione difensiva: ella acconsentirà, sì, ad esser di lui, ma a condizione ch'egli le giuri fedeltà sul Vangelo; ciò, beninteso, in chiesa, « allo mosteri ». Ella tira ancora evidentemente a procrastinare. Senonché il manigoldo ha preveduto anche tale proposta: il Vangelo lui ce l'ha bell'e pronto in tasca, un libraccio qualunque. Si vede ch'egli è un Don Giovanni di professione e si aspettava l'uscita della donna. Per questo, oltre che il coltello, si è recato in tasca opportunamente anche quest'altro strumento

del mestiere. Cava fuori dunque il libro e lo squaderna sotto il naso della credulona, gabellandolo per un Vangelo che ha sottratto per l'appunto « allo mosteri »; e poiché la donna potrebbe restare perplessa di fronte a tale affermazione, lo scaltro ha pronto l'alibi: *non c'era lo parrino.* Poi vi pone sopra solennemente la mano e pronuncia la formula del giuramento: *Mai non ti vengo mino!* Dobbiamo supporre che l'uomo, al semplice accenno al Vangelo fatto dalla donna, sia balzato su subitamente, di scatto, in aria di sorpresa insieme e di trionfo.

L'Evangelie, carama? Ch'io le porto in sino!

Qualche critico ha trovato brusca e plateale, perché non sufficientemente preparata, la battuta finale della donna:

A lo letto ne gimo, alla bonora!

Per spiegare la cosa, occorre ripensare alla mimica che accompagnava quel-l'estrema dedizione. Nel vigoroso certame, la donna ha incominciato a perder terreno già da qualche stanza avanti. Allorché ella si è veduta cader di mano anche l'arma del Vangelo, sente che la sua sorte è segnata; *ruit hora.* Frattanto l'altro si è venuto facendo sempre più audace: è giunto per lui il momento degli approcci e di qualche atto di intraprendenza. Conquistato il morale, adesso egli si studia di appiccare il fuoco al fisico. D'altra parte era questo per l'appunto che il pubblico voleva e si aspettava: il « gloria » del salmo; e l'autore, procedendo in quella guisa, non ha fatto che consentire all'andazzo del tempo. Si trattava di un pubblico di gusti poco fini, non accostumato agli eufemismi e alle velature. Esso vede qui la fanciulla cadere nelle braccia dell'uomo; la vede poi, nell'ardenza del desiderio, prender lei l'iniziativa e la ode pronunciare risolutamente quelle parole che contengono insieme, di fronte alla propria coscienza, la giustificazione del peccato:

questa cosa n'è data in ventura!

Poi uomo e donna voltano le spalle e dispaiono dietro la tenda. Scoppia l'applauso e la risata grassoccia.

Delle trentadue stanze onde si compone il Contrasto ben ventitré sono collegate fra loro mediante una frase o una semplice parola che, pronunciata nella stanza precedente, vien ripetuta nella stanza successiva. Se qui possa avere influito, in qualche modo, l'esempio provenzale delle *coblas cap-*

finidas, che non sono poi la identica cosa, non mette conto nemmeno di discutere. Il fenomeno si verifica nel Contrasto con troppa frequenza perché sia consentito di crederlo puramente casuale. Esso si deve ad un motivo di ordine pratico; è un espediente mnemonico per evitare agli attori le battute intempestive. Non vi era, allora, il suggeritore (1).

I moralisti, i canonisti, i giuristi e gli altri scrittori medievali fanno, come si è veduto più addietro, un gran discorrere di *spectacula inhonesta*, di *spectacula obscoena*, di *histrionum turpia et obscoena joca*, di *histrionum obscoenas jocationes* ecc., a' quali interdicevasi di assistere alle persone morigerate e in particolare agli ecclesiastici. Orbene: il far della musica, il cantar canzoni, sia pure salaci, il far capriole, il far ballare un orso, e simili, che erano gli spettacoli ordinarj de' giullari, per quanto la Chiesa condannasse simili vanità, e in ciò la assecondasse l'autorità civile, non erano poi degli spettacoli a cui potessero in ogni caso convenirsi quelle

---

(1) Ecco i casi: St. II, 4: *li cavelli m' aritonno* = III, 1: *Se li cavelli artoniti*; III, 4: *s' aiunga il nostro amore*; = IV, 1: *K' el nostro amore aiungasi*; IV, 2: *gli altri miei parenti*; = V, 1: *Se i tuoi parenti*; VII, 4: *pur di repentere*; = VIII, 1: *eo me ne pentesse*; IX, 4: *mi fosti distinata*; = X, 1: *Se destinata fosseti*; X, 2: *comsore m' arrenno*; = XI, 1: *se tu consore arenneti*; XII, 3: *cerca la terra*; = XIII, 1: *Cercato aio*; XVI, 4: *ci fosse morto*; = XVII, 1, 2: *se fosse strutto*; *se morto essere*; XVII, 3: *non ài de lo frutto*; = XVIII, 1: *Di quello frutto*; XIX, 4: *assai mi dole*; = XX, 1: *Macara se dolesseti*; XXI, 4: *levimi la vita*; = XXII, 1: *Se tu non lo levi*; XXII, 4: *Parente ned amico non t' ave aiutare*; = XXIII, 1: *A meve non aitano amici né parenti*; XXIV, 1: *in mare itomi*; = XXV, 1: *Se tu nel mare gititi*; XXVII, 3: *molto t' amo*; = XXVIII, 1: *Sazo che m' ami, amote*; XXIX, 4: *l' arma co lo core*; = XXX, 1; *l' arma doleti*; XXX, 3: *a l' Evangiele*; = XXXI, 1: *L' Evangielie*; XXXI, 3: *jurote*; = XXXII, 1: *jurastemi*.

In altre stanze il collegamento è fatto mediante de' correlativi: I, 3: *per te*; 4: *di voi*; = II, 1: *Se di meve*; XXIII, 3: *di canno*: = XXXIV 1: *Ai, tanto* (l. *tando*, *tanno* allora). Così pure: XVIII, 4: *Men este*; = XIX, 1: *Molti sono*; VIII, 3: *ersera ci passasti*; = IX, 2: *la dia quanno vo fare*. Il collegamento manca tra le st. V-VI, VI-VII, XI-XII, XIII-XIV, XIV-XV, XV-XVI, XX-XXI, XXV-XXVI, XXVI-XXVII. Osserviamo però che in qualcuno di questi casi il collegamento è fatto mediante associazione di idee. Così l'idea del monastero, espressa nella st. XI, risveglia quella di Gesù nella st. XII; l'idea de' *ponti e scale* e della *bolta sottana*, cioè di un parco d'assedio, della st. XV, risveglia l'altra del *manganiello* della st. XVI. Finalmente il peccato che l'uomo minaccia alla st. XXV, di congiungersi con lei anche se cadavere rigettato sulla riva del mare, è troppo grave per non provocare gli scongiuri della donna nella stanza successiva. Altri esempj dello stesso espediente v. al § IV (*Se d'amor ti diletta*) e al V (Ciacco dell'Anguillara).

definizioni né tali da meritare la severità delle sanzioni relative. Spettacoli turpi ed osceni erano quelli atti a eccitare gl'istinti della sensualità, quelli, cioè, in cui agivano insieme l'uomo e la donna. Di cotali spettacoli non ci sono pervenute, come degli altri, delle descrizioni particolareggiate appunto perché, secondo che pure abbiamo detto, non avevano nulla di inconsueto: agli scrittori e agli oratori bastava accennarli perché il lettore o l'uditore comprendesse l'allusione. Nemmeno ce ne furono serbati i testi, quando c'era un testo, trattandosi di cose efimere, affidate alla memoria o, tutt'al più, a de' fogli volanti. Se però voi vi provate di ricostruire con la vostra immaginazione uno di quegli spettacoli turpi e disonesti, quale poteva prodursi con l'apparecchio scenico sommario di quel tempo e con un minimo di attori, voi finirete per ricostruirlo non altrimenti che siccome vi si presenta attraverso il Contrasto di Cielo.

Il quale pertanto assume ora per noi questo pregio nuovo e inestimabile: di essere il solo « copione mimico » superstite dalla immensa ecatombe che colpì quello che era il più caduco de' generi letterarj. Ma bisogna convenire che di quel genere esso è un capolavoro.

Il tema del Contrasto è quanto di più banale possa immaginarsi. Un uomo che domanda, una donna che ricusa dapprima e poi cede: chi non ha ascoltato anche oggi di simili duetti sulle piccole ribalte de' teatrini suburbani e de' caffé concerto? Un tema di cui nessun paese ha il diritto di rivendicare per sé la paternità e che, francamente, non è di quelli che accrescono gloria al genio di una razza.

Ma poiché si volle un tempo attribuirne la diffusione in Italia, particolarmente nell'Italia Meridionale, al propagarsi che vi avrebbe fatto la Pastorella francese, ritenuta un genere più antico del Contrasto italiano, diremo che, ammessa pure la precedenza cronologica dell'una sull'altro, ciò non implica menomamente che quella abbia ispirato o sia stata addirittura imitata in questo. La mia osservazione non è nuova. Se vi insisto io pure, dopo altri autorevoli studiosi, non è che per rilevare la differenza di forme letterarie a cui, in diversi paesi, può dare origine un medesimo tema fondamentale.

La diffusione della letteratura francese nell'Italia Meridionale fu molto esagerata; confesso che a volte mi ha l'aria di un mito: la si è tirata in ballo tutte le volte che, per un verso o per l'altro, veniva a inquadrarsi nel piano di qualche critico. Se sul Contrasto di Cielo avesse, in qualche

modo, influito la poesia francese, tale influenza dovrebbe palesarsi, non solamente nel tema, sì anche, e più, nella forma metrica. Le questioni di materia e di forma sono inseparabili nella ricerca delle influenze reciproche delle letterature volgari. Ora la forma metrica del Contrasto, ad onta di qualche tentativo che s'è fatto pur da questo lato (1), non ha niente di simigliante nella poesia francese: essa è propriamente, esclusivamente, italiana.

Italiana e giullaresca. Ignorati o trascurati per lungo tempo, se ne hanno adesso degli esempj del Nord, del Sud e del Centro della Penisola; e non è detto che la raccolta sia compiuta. Si tratta, insomma, di una stanza formata di due serie di versi: la prima di un numero indeterminato di versi monorimi, la seconda di una coppia costantemente endecasillaba. Data la mutabilità della prima serie, ne risultano diverse varietà, che tutte però rivengono al medesimo tipo strofico. L'esempio più antico e insieme il più arcaico che se ne abbia è porto dalla *Leggenda* marchigiana di *Sant' Alessio*. Questo poemetto è palesemente opera di un giullare: ivi la prima serie è di versi ottonarj e il numero di questi è indeterminato (2). Forma rudimentale, come si vede, la quale lascia cogliere la stanza nel suo primo determinarsi dalla lassa monorima. Col *Sant' Alessio* si risale senza dubbio al sec. XII. Arcaici anche sono il *Ritmo Cassinese* e la *Storia* abruzzese di *Sant' Antonio Abate* (3). Il favolello bergamasco *Doman, a Pasqua Rosada* (4), il *Decalogo*, pure bergamasco, di Colo de Perosa (5), alcune Leggende agiografiche milanesi, tuttora inedite nel cod. N, 95 sup. della Biblioteca Ambrosiana, la *Leggenda di S. Nicola*, appartenente all' Alta Italia, malgrado la tinta meridionale che le diede il copista (6), due *Cantari* toscani sulla *Leggenda di San Lorenzo* (7), son tutte composizioni giullaresche del

(1) V., per esempio, ciò che ne scrive A. JEANROY, *Les Origines de la poésie lyrique en France*, p. 257 sgg.; e cf. G. PARIS, *Mélanges*, II, p. 578.

(2) Pubblicato per la prima volta, nel 1907, da E. MONACI, ne' *Rendic. della R. Accad. de' Lincei, Classe di scienze mor. stor. e filol.*, S. V., vol. XVI, p. 103 sgg. Il testo è riprodotto nella *Crestomazia*, p. 540 sgg.

(3) Pubblicata, nel 1846, da E. MONACI, ne' *Rendic.* predetti, S. V., p. 483 sgg.

(4) V. qui addietro, p. 45.

(5) V. la mia edizione critica negli *Studj di Filologia Romanza*, VIII, p. 125 sgg.

(6) MIOLA, *Le Scritture Volgari della Bibl. Nazion. di Napoli*, p. 348 sgg.

(7) Pubblicati da me nel volume nuziale Fedele-De Fabritiis, *Studj di Storia, Filol. e Arte*, p. 347 sgg. Con questi e col *Decalogo*, andrà forse anche l'*Atrovare* reggiano pubbl. da N. Campanini, che ricorderemo più avanti, e di cui un altro testo ms. è alla Comunale di Bologna.

medesimo tipo strofico, e tutte di una certa antichità. Nel numero rientra inoltre la *Leggenda* aquilana del *Transito della Vergine*, che non farei risalire più in su del sec. XIV (1). Nel Lazio e nella Campania quella forma metrica fu adottata per componimenti di genere didattico, quali la versione de' *Distici di Catone* di Catenaccio da Anagni (2) e i volgarizzamenti napoletani del *De Balneis Terrae Laboris* (3) e del *De Regimine Sanitatis* (4). Questi ultimi non son dovuti precisamente alla penna di giullari: si tratta pur sempre, però, di composizioni destinate a un pubblico vasto, in quanto si proponevano di diffondere i precetti della sapienza antica e quelli igienici della Scuola Salernitana. Poi, sono di un'epoca già alquanto bassa, in cui i metri giullareschi incominciavano a non essere più una specialità de' giullari.

Né alla schietta italianità del Contrasto si oppone il fatto che ce n'è due più antichi di una quarantina d'anni nella letteratura provenzale: il Contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras con la Donna Genovese (5) e l'altro di Alberto Malaspina pure con una donna (6). La letteratura provenzale transalpina ignora il genere e que' due si son prodotti su suolo italiano; uno di essi, anzi, il secondo, è opera di un Italiano. Non è arrischiato il pensare che Rambaldo, durante la sua dimora in Italia, abbia ascoltato nelle nostre piazze de' componimenti di quella fatta (7); da uomo, com'era, di gran talento, ha compreso qual partito poteva trarne anche lui, ove avesse introdotto nel tipo tradizionale una qualche novità. Fan sempre così gli artisti, musicisti e poeti, allorché si dànno a rimaneggiare motivi popolareschi. La novità consisté, per Rambaldo, nell'introdurre i due inter-

---

(1) Testo in E. PÈRCÒPO, *Quattro poemetti volgari del sec. XIV*, p. 1 sgg.

(2) Testo in MIOLA, op. cit. p. 32 sgg. Sull'opera e sull'autore v. E. MONACI, ne' *Rendic.* cit. S. V, vol. VIII, p. 245 sgg.

(3) E. PÈRCOPO, in *Arch. Stor. per le Prov, Napol.*, IX, p. 597 sgg.

(4) A. MUSSAFIA, *Ein Altnapolitanische Regimen Sanitatis*, ne' *Sitzungsberichte* dell'Accademia di Vienna, Classe filol. stor., 1884, p. 59 sgg.

(5) Testo in E. MONACI, *Crestomazia*, p. 14; V. CRESCINI, *Manualetto Provenzale*², p. 287.

(6) BARTSCH, *Grundr. der Provenzal. Litter.*, *Verzeichn.* n. 16, 10.

(7) Qui mi sia consentito di farmi forte dell'autorità di Giosuè Carducci, il quale fin dal 1885 (*Galanterie cavalleresche del sec. XII e XIII*, in *Nuova Antol.* XLIX, p. 7; *Opere*, XX, p. 45) si domandava se Rambaldo non abbia imitata e dedotta tal forma di poesia rappresentativa « dalle « produzioni d'un'arte dialettale paesana, « che poté non mancare al nostro popolo « nel secolo decimosecondo, se reliquie e « monumenti non scarsi ce ne avanzano « del terzodecimo ».

locutori a parlare ciascuno la propria lingua e nel determinare la qualità dell'uomo in quella di un giullare provenzale battente alle porte ospitali di Opizino Malaspina. Che in quel giullare egli abbia inteso di raffigurare sé stesso e che tutta la composizione sia la messa in versi di una sua propria avventura, ovvero che abbia mirato piuttosto a satireggiare qualcuno o tutti in genere que' suoi colleghi che venivano d'oltre Varo e a cui simili avventure con donne italiane non dovevano essere infrequenti, non è qui il caso di discutere. Bensì osserverò che non sarebbe questa la sola testimonianza dell'azione che sopra l'arte di quel trovadore esercitò l'ambiente italiano. Il *Carros* gli fu ispirato, secondo alcuni, dal modo di battagliare degli Italiani (1); ma non si può senz'altro escludere che esso sia l'effetto dell'avere l'autore assistito a uno di quegli spettacoli figurati di cui restano diverse memorie, specialmente per la Marca Trivigiana e su' quali veggasi più oltre.

Del Contrasto tra un uomo e una donna offre altri esempj la nostra vecchia letteratura, indipendenti da quello di Cielo (2): il genere non si estinse a un tratto, ma continuò sino al principio del sec. XVII nella letteratura de' muricciuoli (3). È un genere che profonda le radici fin là dove non è dato alla erudizione moderna di penetrare con lo sguardo. Chi si immaginasse di avere nel Contrasto di Cielo un'opera di invenzione personale si ingannerebbe a partito. E si ingannerebbe del pari chi vi vo-

---

(1) E. MONACI, *Sul « Carros » di Rambaldo di Vaqueiras*, nel *Bullett. della Società Filol. Romana*, n. 2 (1902).

(2) V i seguenti §§ IV e V.

(3) Ne fornisce un esempio interessante, perché di una certa estensione, il *Il Curiosissimo Contrasto che fa un giovine per acquistar la gratia d'una giovane e lei ricusandolo lo rifiuta, dove s'intende le proposte e risposte de l'uno e dell'altro*, composto da Paolo Britti Cieco da Venezia (in Bologna, s. d.). È di quelli che non si chiudono con la caduta della donna: il diverbio si viene accentuando sempre più finché la donna volta le spalle e lascia in asso l'uomo. Riferisco queste stanze:

H. Dé, non sié sì crodel,
Con chi ve xè fidel,
Occhi de l'alma mia,
Albego del mio cor
Demostreve al mio amor
Cortese e pia.

D. Tuso via, malandrin,
Ceffo de balenin,
Accetta il mio consegio,
Non fa più el fogian,
Va via, va fa il ruffian
Che sarà meglio.

H. Ruffian mi non so far,
Ma son per impar
E ne pozzo la prova
Per scomenzar così
El faccio ora per mi
Ma nol me ziova.

lesse scorgere un saggio di un'arte primitiva. Il Contrasto di Cielo appartiene, invece, a un'età matura ed è l'opera di un autore consumato. È un Mimo che presuppone l'esistenza di altri Mimi anteriori e contemporanei.

Riconosciutogli tale carattere, noi possiamo, in certa guisa, spiegarcene il successo che ebbe fra' contemporanei e che gli permise di pervenire sino a noi. Gli è che il Mimo, incomposto e informe, quale dové essere un tempo, non pure assume qui una forma letteraria concreta, ma assurge a vera e propria opera d'arte, e la vicenda drammatica vi è condotta con tutti gli accorgimenti e le finezze di un autore cosciente. Si ha da fare con uno che sa tener sospesa di continuo l'attenzione del pubblico attraverso le varie fasi di quella schermaglia dialettica, di que' colpi portati e parati, mediante lo spirito, l'arguzia, il brio, la pittura de' caratteri. È il dramma eterno della seduzione, che qui si esplica nella forma più brutale della caccia alla femmina e dell'assoggettamento prepotente dell'essere più debole al più forte. Il pubblico conosce già quale sarà la fine della tenzone, così come conosce quella del topo rincorso da un gatto; ma è merito dell'autore di incuriosirlo circa il modo con che si giungerà a tale epilogo.

I molti e i troppi che finora si occuparono del Contrasto, accumulandovi sopra ogni sorta di arzigogoli e di fantasticherie, mentre si son trovati discordi in tutto il resto, sopra un punto solo sono andati tutti quanti, miracolosamente, d'accordo: nell'identificare l'autore del Contrasto con l'eroe del suo dramma. Il quale dramma, per conseguenza, sarebbe né più né meno che uno squarcio autobiografico! Ora questo non è che un grosso equivoco, e purtroppo la prima radice di tanti guai sta proprio qui, in questo equivoco! Pel quale, fra l'altro, fu regalato alla letteratura nostra un tipo di composizione, drammatica a un tempo e lirica, oggettiva e soggettiva, vera e falsa: un mostro, insomma, che non ha riscontro in nessun'altra letteratura né antica né moderna, e non può averlo essendo contrario alla natura umana.

Perché, se è possibile di immaginare uno il quale, dopo un'avventura come quella, abbia sentito il bisogno di vantarsene, in una cerchia di amici (1), sarebbe addirittura una stranezza l'immaginare che, a quello scopo, egli abbia adottato, non la forma narrativa, sì bene la forma dram-

(1) Cf. D'Ovidio, op. cit., p. 743.

matica, ripartendo sistematicamente il dialogo stanza per stanza tra i due interlocutori, sottintendendo le circostanze esterne e figurando egli stesso da terza persona. Da che esiste letteratura, colui sarebbe stato il solo ad avere un'idea tanto bizzarra: per di più egli la avrebbe avuta proprio in un tempo in cui le trovate artistiche individuali, tra scrittori non aulici, non erano davvero cosa comune! Quando, nel Medio Evo, ci fu qualcuno a cui piacque di propalare una sua storia galante, lo fece parlando, da buon *miles gloriosus*, in prima persona. Rammentatevi di Guglielmo IX di Poitiers e della sua avventura di Alvernia. La Pastorella francese, inscenando la conquista della donna campagnola da parte del cavaliere, serbò costantemente narrativa la sua cornice in cui l'avventuriero parla in prima persona, e il dialogo non vi acquistò mai l'indipendenza assoluta.

Ma l'equivoco eccolo adesso bell'e tolto di mezzo. Dato il carattere mimico del Contrasto, l'autore non può più essere scambiato col personaggio da lui inventato. Sdoppiamento di personaggi, questo, che, una volta avvenuto, è proprio da augurarsi che resti definitivo! L'uno, il rimatore, resti un Siciliano, quale si grida da sé col suo linguaggio; ma l'altro, insieme con l'altra, sia relegato, una buona volta e per sempre, nel regno della fantasia, donde è uscito!

Quando si leggono le belle pagine che Francesco d'Ovidio ha consacrate al Contrasto, si direbbe che l'insigne Maestro abbia rasentata la verità e che sia stato lì lì per afferrarla, perché egli più di qualsiasi altro ha sentita la drammaticità di certe situazioni del componimento. Senonché la localizzazione da lui fatta della scena nella Salerno medicale del XIII secolo, pur tanto seducente in quella prosa, viene ora a sfumare di fronte al carattere fittizio dell'avventura. Il coltello che il rischioso giovane si trova di avere nella tasca, abbiamo veduto che non poteva essere, anzi non era di certo, un coltello anatomico, vale a dire uno strumento professionale: era invece un ordigno precauzionale, un indispensabile compagno di avventure, del pari che il libro, che colui spaccia per il Vangelo e che non può essere un libro di scuola. La minaccia della donna di gettarsi in mare piuttosto che ecc., non implica necessariamente ch'ella risieda in una città marittima: quelle parole potevano suonar bene, e suonano bene difatti anche oggi, persino sulle labbra di una montanara. Non ci sarebbe bisogno della prova, ma, chi sentisse tale bisogno, la prova potrebbe darla, *ecce testis*, il montanaro che scrive. Quanto al segnarsi che colei fa per san Matteo,

il patrono di Salerno, riconosce anche il d'Ovidio che non ha un assoluto valore probatorio, visto che il nome dell'Evangelista ricorre in rima. San Matteo, poi, è un gran santo, venerato dappertutto, non un santo locale come potrebb'essere, a cagion d'esempio, san Petronio, san Gemignano, san Calogero, santa Rosalia, san Gavino, ecc. ecc., per modo che chi giurasse per uno di questi verrebbe a rivelare la sua qualità di Bolognese, Modenese, Girgentino, Palermitano, Sassarese e così via. L'avventura inscenata nel Contrasto non ha certa sede geografica; puramente immaginaria com'è e con personaggi tradizionali, è vano indugiarsi a localizzarla. Di localizzarla, del resto, non c'era affatto il bisogno. Allo spettatore del sec. XIII bastava di conoscere un solo dato topografico: la stanza; come gli bastava di conoscere un solo dato cronologico: la notte. Nient'altro.

Ma l'avere la critica scambiato la creatura col creatore ha avuto delle conseguenze fatali per quest'ultimo. Del rimatore siciliano i critici hanno fatto, volta a volta, un feudatario, un borghese, un cavaliere, uno studente universitario (di II anno) e non so cos'altro. Se una condizione gli si può logicamente attribuire, questa è adesso la condizione di un istrione. L'opera sua è di quelle che non sbocciano se non dal seno dell'arte: egli è un « figlio dell'arte » che conosce gli espedienti della tecnica e ha esperienza del suo pubblico.

E se Cielo fu un istrione, fu anche un girovago. Ciò spiega diverse cose. Spiega, innanzitutto, il fatto del suo linguaggio che, siciliano nel fondo, è largamente imbevuto di elementi estranei alle favelle dell'Isola e anche a quelli di tutto il resto d'Italia (1). Egli adopera toscanesimi puri, non soltanto fonetici e morfologici, da potersi imputare al copista o a' copisti, sì anche lessicali e fraseologici; si risente manifestamente della familiarità col linguaggio aulico, cioè con quello dell'uso poetico. Il suo non è già il linguaggio che il rimatore ha parlato dall'infanzia, sì bene quello che si è venuto foggiando più tardi e che era nel suo ideale letterario. Un linguaggio, siciliano ancora bensí, ma alterato, non vo' dire ingentilito, dal contatto co' « ben parlanti » del Continente; il linguaggio, insomma, di colui che, fra gente estranea, tende istintivamente a nascondere, fin dove e come può, la propria origine, e a cui la consuetudine di quella gente ha fatto perdere

(1) Inutile esemplificare. Mi basti rinviare il lettore a quanto scrive il D'Ovidio; per lui i francesismi, posti in bocca alla donna, non sono che delle leziosaggini.

quanto nella sua parlata materna c'era di più caratteristico, quanto stridesse agli orecchi altrui e potesse rivelarlo. Dal linguaggio del Contrasto, difatti, è scomparso quel ch'è più proprio del siciliano: gli *i* e gli *u* alla sillaba finale delle parole in luogo di *e* e di *o*, suoni largamente rappresentati nelle altre scritture antiche dell'Isola.

Perché il Contrasto sia stato conservato in un codice fiorentino e non, per avventura, in uno della Sicilia o del Mezzogiorno continentale, è un fatto che si spiega esso pure col nomadismo degli istrioni e de' giullari. L'istrione siciliano può bene aver recato in giro egli stesso l'opera propria; ma poiché questa aveva de' pregi innegabili, così altri istrioni possono essersene impadroniti e averla divulgata. A Firenze cadde nelle mani di un raccoglitore di rime volgari: un raccoglitore assai intelligente, come quello del codice Vaticano 3793. Costui, intento a raccogliere delle poesie auliche o aristocratiche, la reputò degna di entrare nella propria silloge, che era, come sono tutti i canzonieri, un'antologia, forse dopo avere scartato altre composizioni congeneri di minor valore. Così accadde che, alcuni decennj dopo che era stata composta, poté averne conoscenza Dante, il quale ne trasse un saggio della favella viva de' « terrigeni » siciliani: favella che a un tanto osservatore non mancò di apparire, quale era di fatto, difforme da quella usata poeticamente da que' notai, giudici, giustizieri, falconieri ecc., nativi dell'Isola e funzionarj del governo imperiale, che avevano avuto contatto con la musa volgare.

Per chi, finalmente, non si acconcia a leggere *d'Alcamo*, che è senza dubbio la lezione più ovvia del notamento Colocciano, c'è ora il modo di spiegarsi anche l'altra lettura *dal Camo*, senza però che se ne ricavi nessun argomento dirimente. Ciò che poteva rendere esitanti ad accogliere la lezione *dal Camo* era la singolarità di un cognome di origine né patronimica né locale. Ora, fuori del proprio paese, ma tavolta anche nel proprio paese, gli istrioni e i giullari potevano venir designati con nomignoli derivati anche dalla loro foggia di vestire o da qualsivoglia altro contrassegno esteriore: nomignoli imposti loro da altri o assunti volontariamente da essi stessi come nomi di battaglia (1). Nulla di strano pertanto di ve-

(1) « Huiusmodi siquidem ystriones sibi « nomina jocosa imponunt, vel quod per « diversitatem nominum sint magis famosi; « etc. »; BONCOMPAGNO nel passo cit. a p. 25.

dere un istrione designato per « quegli dal camo », per colui, cioè, che soleva vestirsi di quella certa stoffa; oppure, perché no?, per colui che soleva esibirsi alla folla con un bel capestro al collo. Era una genia, quella, capace di questa e di altre stranezze: è così che si dice si sia piaciuto più tardi di mostrarsi a' suoi concittadini, ma a scopo di penitenza, Jacopone da Todi. Siccome poi la particella che precede *Camo* non è *dallo* o *dallu*, sì bene *dal*, così il nomignolo dovrebbe essergli stato affibbiato nella regione a Nord del Tevere, in quella stessa parte d'Italia donde ci venne anche il testo dell'opera sua.

E qui mi si aprirebbe l'adito ad altre osservazioni e congetture, ma io per ora ne fo grazia al lettore.

IV.

La danza popolare.

La danza nell'Antichità e nel Medio Evo. Carattere scenico della danza professionale. La danza libera. Le danze di maggio in Francia e in Italia. La *ruota*. Suo simbolismo. L'invito alla danza. La danza di Franco Sacchetti. Danze figurate. La *Borana*. La *Bella del Bel Selvaggio*. La *Fuga del Rossignolo*. Danze monologate. Temi elementari. Svolgimento del dialogo nella *ruota*. La *Malmaritata*, l'*Alba*, il *Colloquio d'amore*. Degenerazione di questi temi. La danza e i moralisti. Catalogo de' Monologhi e de' Dialoghi ballabili.

I *saltatores* e le *saltatrices*, i *balatrones*, i *coraules* formavano, nella grande famiglia giullaresca, i professionisti della danza. La danza, già in grandissimo onore, come sa ognuno, nell'antichità, non cessò mai di essere uno de' diletti preferiti durante il Medio Evo. Basti ricordare il favore di che godé nelle corti e in generale presso l'alta società, la laica non meno che l'ecclesiastica (1). L'intervento de' *saltatores* era uno spet-

(1) Manca ancora, sulla storia della danza, un lavoro d'insieme che sia condotto con metodo e soddisfi alle esigenze degli studiosi. Il libro di Gaston Vuillier, che conosco soltanto nella riduzione italiana, fatta per gli abbonati al *Corriere della Sera* (Milano, 1899), è destinato al gran pubblico, ed è deficiente per la parte medievale. Può essere consultato tuttavia non senza qualche utilità, specie per ciò che

tacolo che chiudeva, spesso, come quello de' giullari suonatori e cantanti (v. p. 24), i banchetti illustri; talora irrompeva persino nel recinto delle chiese e di altri luoghi sacri (1).

Naturalmente, anche contro siffatte consuetudini protestarono gli scrittori morali e furono scagliate le sanzioni canoniche. Ma l'efficacia degli uni e delle altre sembra sia stata, come di consueto, assai debole. Sono tuttavia quegli scritti che formano la migliore, se non l'unica fonte, che si abbia sopra di esse.

Che gli spettacoli de' *balatrones* assumessero talvolta un carattere drammatico, più o meno spiccato, non c'è dubbio. Il ballerino, movendo i passi in cadenza e agitando ritmicamente le membra del corpo, secondo un movimento regolato dalla musica o dalla voce, assumeva atteggiamenti significativi. Nelle danze di carattere sacro ciò era più evidente. Un testo appartenente all'Inghilterra descrive uno di quegli spettacoli, nel quale il danzatore si moveva in guisa da ricordare i movimenti che soglionsi fare nell'esercizio de' varj mestieri: in quelli del muratore, del falegname, del calzolaio ecc. ecc. (2). Oppure vi si potevano esprimere i diversi moti dell'animo. Così una danzatrice fa ballare un orso, ed ella frattanto ora viene assumendo delle pose che esprimono il terrore e lo spavento, ora corre verso la belva, ora la fugge, movendo sempre i passi in misura (3). Talora l'azione coreografica si svolgeva sopra un tema prestabilito e consisteva addirittura nella messa in iscena di un soggetto narrativo. Fu famosa, durante il XII e il XIII secolo, un'azione coreografica detta di *Erodiade*: gli scrittori e i canoni la coprono di tutta la loro abominazione, e benché

---

concerne le danze religiose. Lo stesso dicasi per l'articolo *Danse* del Larousse. Sulle danze religiose, in uso, fino a tempi recenti, in qualche chiesa di Francia, può vedersi l'articolo del Magnin, nel *Journal des Savants*, 1860, p. 522.

(1) Lo apprende già sant'Agostino dove lamenta che si solesse ballare nella chiesa in cui riposava il corpo di san Cipriano: « locum ... tam sanctum invaserat pesti- « lentia et petulantia saltatorum; per to- « tam noctem cantabantur hic nefaria et « cantantibus saltabatur »; *Sermo* CCCXI, Cap. V.

(2) GIRARDI DE CAMBRIA *Itinerarium Cambriae*, I, 2; il passo è riportato dal FARAL, op. cit., p. 232 n. Sulla danza rituale nella Chiesa antica può vedersi ora l'articolo di G. WETTER in *Revue d'hist. et de littérat. religieuse*, 1922, p. 254 sgg. Superfluo ricordare come il *Coro*, secondo che indica lo stesso suo nome, era la parte del tempio riservata alle danze del clero.

(3) FARAL, op. cit., p. 231.

noi non ne conosciamo che il nome, non è difficile tuttavia di indovinarne il carattere (1).

Non era però solo la danza professionale quella che assumeva un certo andamento teatrale. La danza libera, sia quella popolare, all'aria aperta, sia quella mondana, ne' grandi saloni de' castelli feudali, è stata forse la più feconda di conseguenze, nell'ordine della storia letteraria, giacché essa racchiudeva de' germi drammatici che poi, altrimenti coltivati, portarono frutti maravigliosi.

Noi dobbiamo rammentare innanzi tutto che la danza di un tempo si distingueva dalla danza moderna principalmente per ciò, che era regolata, non solo dalla musica, sì anche dal canto. Si ballava cantando (2). E il folklore può apprenderci che siffatto uso non è del tutto scomparso nelle nostre contrade (3). Ma non era questa un'invenzione medievale. Ché, se la danza professionale rappresentava la continuazione di una delle svariate funzioni del mimetismo classico, la danza libera, popolare, rappresentava, parallelamente, la continuazione ininterrotta di una consuetudine la cui origine si perde ne' tempi più remoti dell'umanità. L'abitudine della danza si confonde, infatti, con la storia dell'uomo. Cosa, del resto, che fu detta e ripetuta più volte (4), ricordandosi e le ronde descritte da Omero (5)

(1) DOUHET, *Dictionn.* cit., p. 23. Il Concilio di Avignone, del 1209, distingueva, vietandole in chiesa, le *choreae* dalle *historicae saltationes*, cioè da' balli istrioneschi; MANSI, *Concilia*, XXII, p. 701.

(2) « Quid est saltare nisi motu mem- « brorum cantico consonare? »; S. AUGUSTINI *Sermo* cit., Cap. VI.

(3) L'uso rimane in Sardegna. Ed ecco la descrizione che di un ballo tondo di Ollolai fa un corrispondente del *Messaggero* (2 ott. 1921): « Si comincia con « delle note prolungate del coro, ed in- « tanto giovanotti e fanciulle accorrono « attorno a' cantori-orchestra, come le mo- « sche al miele. Si dispongono a catena, « formando un largo cerchio attorno al « coro e cominciano con de' movimenti « e dei passi lenti ad ondeggiare; intanto « dalle note di preparazione esce un ritmo, « prima lento, poi sempre più rapido e « più mosso; e la catena de' ballerini « comincia a girare a tempo, accelerando « sempre più il moto e gli ondeggiamenti « che ad ogni tre battute vengono inter- « rotti da un salto collettivo in alto ». Circa il canto, la canzone che il corrispondente dice che si ballava era una storiella, concentrata in pochi versi « tanto per bal- « larci sopra » di una fanciulla ch'era « de ingannos una mare » (un mare di perfidia).

(4) V., fra gli altri, la bella conferenza del rimpianto F. FLAMINI, *Poeti e poesia di popolo ai tempi di Dante*, nel vol. *Arte, Scienza e Fede ai giorni di Dante*, Milano, Hoepli, 1901, p. 287 sgg.

(5) *Iliade*, XVIII, 565-72, 593-606.

e da Virgilio (1), e il *Pervigilium Veneris* (2), e le danze pubbliche descritte da Calpurnio (3), da Vopisco (4) e da sant'Agostino (5), giù giù sino alle menzioni de' cronisti dell'epoca di Carlo il Calvo e di Lotario I (6). Si è parlato di cantilene, ballate per festeggiare vittorie militari (7), e di danze primaverili serbanti ancora il carattere mistico de' Saturnali pagani.

Di queste ultime si è detto forse fin troppo. Secondo una di quelle ipotesi, che sogliono balenare a delle menti profondamente romantiche e fervidamente patriottiche, dalle danze mistiche, che solevansi celebrare nel centro della Francia, per festeggiare il ritorno della bella stagione, al principio del maggio, sarebbe derivata una antichissima poesia da ballo, in cui si sarebbero fissati certi temi e certe forme, che poi, passati al Sud e al Nord, vi avrebbero generata la poesia lirica di corte, tanto quella in lingua d'*oc*, quanto quella in lingua d'*oïl* (8). E poiché la poesia lirica degli altri paesi d'Europa, compresa l'Italia, non fu, secondo la detta ipotesi, che una imitazione di quella delle due regioni di Francia, così ne viene che tutta quanta la poesia lirica d'Europa avrebbe come punto di partenza le canzoni di maggio della Francia centrale.

Ipotesi, come si vede, monogenetica, la quale, a distanza di molti decennj e malgrado le mutate concezioni, non fa, insomma, che applicare alla storia della poesia la tramontata teoria della ipotetica « lingua romanza », unica derivazione del latino e fonte unica delle lingue neolatine viventi! Se non che, per restringere il nostro discorso a quel che ci interessa più da

---

(1) *Eneide*, VI, 644.

(2) Flamini, op. cit., p. 291 sg.

(3) « Ecce per illum Seu cantare iuvat, « seu ter pede laeta ferire Carmina, non- « nullas licet hic cantare choreas »; *Ecloga* IV, 127 sgg.

(4) *Divus Aurelianus*, in principio.

(5) *Sermo* CCXI, Cap. v, vi, vii.

(6) Du Méril, *Poésies popul. lat. anter. au XII^e siècle*, p. 239 sg., 246 sg.

(7) Tali quelle per festeggiare le vittorie di Aureliano sopra i Sarmati, che Vopisco riferisce da Teoclio: « adeo ut « etiam ballistea pueri et saltatiunculas in « Aurelianum tales componerent, quibus « diebus festis militariter saltitarent: *Mille « mille mille mille mille* decollavimus » etc. Ma interessa ciò che aggiunge lo scrittore: « Haec video esse perfrivola; sed quia « suprascriptus auctor ita eadem ut sunt « latine suis scriptis inseruit, tacenda esse « non credidi ». La stessa « cantilena » si ripeteva al tempo della vittoria dello stesso imperatore sopra i Franchi che avevano invaso le Gallie.

(8) G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France*, *Mélanges*, II, 609 sgg.; recensione al libro di A. Jeanroy dallo stesso titolo. Contro l'ardita teoria costruita dalla critica francese non è mancata

vicino, diremo che quella ipotesi, nel caso almeno dell'Italia, non è necessaria. Il costume della danza pubblica è stato altrettanto antico in Francia quanto in Italia e in ogni altro paese; le nostre *maggiolate* e i nostri *calendimaggio*, con le consuetudini mistiche che implicavano o ricordavano, e non soltanto con queste, davano luogo, anche da noi, a delle celebrazioni speciali (1). Sarebbe quindi per lo meno ardua impresa quella di voler dimostrare che l'ispirazione primaverile sia stata fonte di poesia esclusivamente in Francia. Ciò che, del resto, è smentito da' fatti. Mentre, d'altra parte, sarebbe esagerato il limitare l'attitudine poetica alle sole danze di maggio, quando tutti sanno che non era solo quello il tempo in cui le popolazioni solevano esser prese dalla smania del ballo. Per non parlare che della gente rustica, non c'è chi non conosca i cori de' vendemmiatori e de' mietitori, famosi fin dall'antichità (2).

In Italia, i trattatisti tardi (3) e qualche rappresentazione figurata fanno

---

qualche grave obiezione italiana; v. E. GORRA, *Delle orig. della poesia lirica del Medio Evo*, Torino, 1895.

(1) È da vedere, sopra quest'argomento, la memoria, densa di fatti e di osservazioni, di A. GAUDENZI, *Calendimaggio*, in *Bullett. della Soc. Filol. Rom.*, N. S. II, 15. Nel sec. XII e nel XIII si celebrava in Bologna il rito della *Regina di Maggio*, che è descritto dal giurista Odofredo nel modo seguente: « Scias quod consuetum « erat fieri Rome quidam ludus et Bononie, in mense maii, hoc modo: ponitur « quedam puella, compta et ornata et bene « parata, in curru, qui intus plenus est « frondibus et floribus, et inferius habet « cum ea puellas alias; que stant in platea; et accipiunt homines transeuntes et « petunt denarios Regine, quia Regina que « est hic precipit. Et quocumque vadunt « dilectores earum et dant magna premia « et gaudent de ludo isto, tum quia habent colloquium cum eis, tum quia tangunt eas. Iste ludus olim fiebat Rome « et postea multo tempore stetit quod non « fiebat. Super quo loquitur imperator « dicens quare iste ludus fiat in mense « maii dummodo non fiat iniuria castitati « puellarum et verecundia certis moribus « perseveret ». Riportato da N. TAMASSIA, *Odofredo*, p. 374. Ne tocca anche il D'ANCONA, *Origini*, I, p. 241. Il Tamassia aggiunge: « Gli statuti di Bologna « l'avevano vietato [il giuoco], ma il popolo continuava a celebrare il Maggio, « come più gli piaceva (*St.* II, 283-4) ». E deploro di non aver potuto leggere il lavoro dell'illustre studioso *Sulla Contessa di Maggio*, Revere, 1893, citato dal Gaudenzi.

(2) FLAMINI, op. cit., p. 290 sg.

(3) Si ha a stampa un *Trattato dell'Arte di Ballo* di Guglielmo Ebreo, del secolo XV (*Scelta di Cur. Letter.*, Dispensa CXXXI, edit. Zambrini). Inedito è il *Liber Ballorum* scritto nel 1460, da messer Domenico da Ferrara, discepolo di Guglielmo Ebreo, nella Biblioteca Comunale di Siena; citato dall'editore del *Trattato*.

conoscere diverse specie di danze: la danza bassa (1), la danza alta, quella che accompagna un corteo nuziale (2), il *caribo*, il *ballonchio* e qualche altra (3). Lasciando ad altri il compito di illustrare codeste varie specie, noi ci restringeremo a quella che fu la danza più diffusa e di cui le altre non furono se non de' derivati e delle varietà: la *ruota*, detta anche la *ridda*, il *riddone*, la *carola*, la *tresca*, la *ronda*, il *rigoletto* (4): in una parola, il ballo tondo.

Del modo come si svolgesse una *ruota* nell'alto Medio Evo noi non potremmo formarci un'idea adeguata altrimenti che sopra documenti relativamente tardi, dell'età della piena efflorescenza della poesia volgare. Ma le descrizioni che gli antichi, a incominciare da Omero, fanno delle danze de' tempi loro valgono anche per l'età media. Ciò fu osservato giustamente da G. Paris (5) e si ha il modo di verificare col confronto di que' documenti e con le rappresentazioni figurative che ne restano. Niuno ignora le scene di danze dipinte da Ambrogio Lorenzetti (6), da Andrea da Firenze (7), dal beato Angelico (8), e quella di Napoli, già attribuita a Giotto.

La danza collettiva era formata da una catena di uomini e di donne, che si apriva e si chiudeva, e si moveva al suono della voce e di istrumenti. Il più delle volte la catena era composta da sole donne, agli uomini piacendo di più lo stare a guardare. Gli scrittori morali, difatti, sogliono parlare quasi esclusivamente di donne (9). A capo della catena

(1) Una bella miniatura del sec. XIV, a c. CCI, del *Theatrum Sanitatis* (Ms. della Bibl. Casanatense di Roma, 4182) rappresenta una « danza bassa ». È un ballo a tre, una donna e due uomini, che si muovono al suono di una cornamusa e di un piffero, nell'interno di una sala signorile.

(2) Tale quella dipinta a Napoli, nella Chiesa dell'Incoronata, nell'affresco de' *Sette Sacramenti: il Matrimonio*. Ivi qualcuno ha creduto di vedere raffigurate le nozze di Giovanna I con Luigi di Taranto (1347). L'affresco, attribuito già a Giotto, pare opera di un qualche discepolo di Simone Martini. V. A. VENTURI, *Storia dell' Arte Ital.*, V, p. 639.

(3) FLAMINI, op. cit., 298 e 320, sul *caribo*. Quanto al *ballonchio* v. più sotto.

(4) Mi basti rinviare agli esempj addotti dalla Crusca, s. vv.

(5) *Mélanges* cit., II, p. 589.

(6) Siena, Palazzo Pubblico, affresco del *Buon Governo*.

(7) Pisa, Camposanto, *Storie di san Ranieri*.

(8) Firenze, Accademia, *Giudizio Finale*.

(9) Tutte donne figurano ne' dipinti del Lorenzetti e di Andrea da Firenze; così pure nelle silografie che citiamo più avanti. Sulla catena v. BÉDIER, nella *Revue des deux Mondes*, 1896, 1° maggio, e 1906, 15 gennaio.

c'era un conduttore o una conduttrice: colui o colei che *menava la ridda*, intonando il canto e guidando i movimenti (1). È stato briosamente ricordato che i sermonisti paragonano questa conduttrice alla giovenca che marcia alla testa del branco, facendo risonare il campanaccio (2). Il padrone del branco è il diavolo che si compiace quando la ode e dice, con un giuoco di parole irrispettoso: *nondum vaccam meam amisi*. La danza andava da destra verso sinistra, come lo indica, tra le altre testimonianze, quest'altro bisticcio di un predicatore: « La *carola* è un cerchio, il centro « del quale è il demonio, et *omnes vergunt in sinistrum* »: verso sinistra, cioè verso la perdizione (3). E quest'altro di frà Domenico Cavalca: « Le vanità e le pompe vane... sono ne' balli sempre opera del diavolo; e « questo si mostra in ciò che *sempre ne' balli si procede da mano manca*, « dalla quale, come dice il Vangelio, stanno i dannati » (4). L'andamento della danza consisteva in una alternanza di tre e più tardi di più passi fatti in misura e di un movimento dondolante sul posto. Alcuni versi cantati dal conduttore riempivano il tempo durante il quale si facevano i passi: alcuni altri versi, di numero più ristretto, cantati dal coro de' danzatori, occupavano il tempo destinato al movimento dondolante (5).

Benché il modo di ballare nella *ruota* sia stato identico in Francia e in Italia, ciò nondimeno la canzone da ballo si svolse in maniera diversa in ciascuno de' due paesi. A prescindere da alcuni generi lirici che colà avrebbero la canzone da ballo come punto di partenza, quali la Pastorella, la *Reverdie* e altre derivazioni e adattamenti fattine da' trovieri e da' trovadori, in Francia essa non andò oltre la forma di una composizione breve, di un *roondet*; il quale, divenuto più tardi una semplice forma strofica, generò, nel sec. XV, i giuochi complicati de' retori: *rondeaux* doppj, pieni, a sette maniere, gemelli ecc. (6). In Italia ne derivò una forma lirica di

---

(1) Si rammenti, fra le tante testimonianze, la descrizione che Dante fa delle Virtù Teologali, danzanti intorno al carro di Beatrice; le quali:

> Or parevan dalla bianca tratte,
> Or dalla rossa, e dal canto di questa
> L'altre toglìean l'andare e tarde e ratte.
>
> (*Purg.* XXIX, 127-9).

(2) J. Bédier, art. cit., 1896, p. 155.

(3) Nella danza paradisiaca del B. Angelico i ballerini si muovono visibilmente da destra a sinistra.

(4) *Pungilingua*, Cap. XVIII.

(5) Bédier, art. cit., 1896, p. 155; 1906, 15 genn., p. 398 sg.

(6) Bédier, art. cit., 1906.

dimensioni maggiori, caratteristica del nostro paese: quella detta per eccellenza la *Ballata*; la quale potrebbe dirsi la vera forma lirica nazionale, in contrapposto alla *Canzone*, venuta di Provenza e coltivata solo da certe classi sociali. S'intende bene che, con l'andar del tempo, la *Ballata* dové finire per rivestire delle materie indipendenti dalla danza e divenire un genere puramente letterario. E così fu in onore per tutto il sec. XV e non fu detronizzata se non dalla moda della imitazione Petrarchesca e dalla imitazione dell'Ode classica. Ma la più notevole trasformazione della *Ballata* fu quella in *Lauda*, ossia in Ballata religiosa, lirica dapprima, poscia dialogata e finalmente drammatica. Noi studieremo più in là tale trasformazione, avvenuta verso la metà del XIII secolo.

In ogni tempo e in ogni luogo, il ballo ha rivestito un carattere simbolico, ora più ora meno percettibile dagli estranei e sentito dagli attori. La *ruota* medievale aveva per l'appunto un siffatto carattere. Essa simboleggiava, in sostanza, una comunità di persone dedite alla gioia e all'amore; dalla quale pertanto vanno esclusi gl'indegni, ossia i gelosi, i vecchi, i frigidi ecc. Per questo il ballo si apre, d'ordinario, con un invito a intervenirvi rivolto ai giovani e alle belle. La famosa poesia provenzale della *Regina Aurillosa* è per l'appunto uno di questi inviti (1). I cantatori annunciano l'arrivo prossimo della regina della primavera. Ella ha convocato alla danza le coppie giovanili, quante ce n'è in tutta la distesa del territorio, sino al mare. Ma il marito, geloso e vecchio, s'è proposto di disturbare la gioia della festa; ed ella, che non se ne cura, preferisce di sollazzarsi con un « leugier bachalar ». A questa introduzione dovevano seguire altre figure che si sono perdute. Il Bédier ha osservato che questa non è se non la presentazione della regina di maggio: altre scene dovevano mimare la collera del re e la sua lotta contro il rivale, e mostrare, infine, come la regina *joioza* sapesse scacciar via dal cerchio l'importuno guastafeste. La Danza che si legge tra le Rime Mantovane:

> Venite, donzella amorosa,
> Madonna, venite alla danza!

è un appello rivolto alle belle perché non tengano la loro beltà « in ce-

---

(1) Testo in CRESCINI, *Manual. Prov.*, p. 43; v. BÉDIER, art. cit., 1906, p. 406.

« lato », ma vengano a farne pubblica mostra nella ruota (1). Due stanze serbate ne' Memoriali Bolognesi, in due trascrizioni, del 1287 e del 1290 (2), contengono un invito a' fedeli d'amore a partecipare alla danza:

Securamente
vegn'a la nostra danza
chi è fedel d'amore
4 et agli cor è sperança!
Vegn'a la nostra danza
securamente,
et a don'e donçelle
8 ponate mente;
qual più ve place
prenda per soa intendança!

È l'invito all'amore libero di cui la ruota rappresenta quasi il tempio, inviolabile da parte degli estranei, e dove a ciascuno è lecito di trovare la sua *intendança*, al sicuro da ogni impedimento.

A lungo andare, com'era da aspettarsi, l'invito iniziale della danza perse il suo significato originario e degenerò in un invito al conduttore (o alla conduttrice) rivoltogli da' danzatori; i quali non richiedono da lui omai se non la sua capacità a suonare e cantare. Due silografie, preposte a raccolte di canzoni da ballo stampate nel Cinquecento, mostrano una ruota di tutte donne che muovono i passi in cadenza e cantano (3). In primo piano, due fanciulle, una delle quali inghirlandata, si genuflettono davanti a un uomo e gli porgono, quella davanti, un piccolo cesto, l'altra di dietro, un ramo di pino. La spiegazione di questa scenetta si legge in un sonetto stampato nel *verso* della stessa carta. È un invito a un certo Sbracia da parte di tutta la comitiva perché gli piaccia di cantare, inco-

(1) V. le mie *Liriche Antiche dell'Alta Italia*, in *Studj Romanzi*, VIII, p. 234 sg.

(2) F. Pellegrini, in *Propugnatore*, 1890, II, p. 132; E. Levi in *Studj Medievali*, IV, p. 203. La redazione del 1290 (Levi) è la più completa.

(3) Delle due raccolte una ha il titolo *Canzoni da ballo composte da diversi autori*, ed è stampata in Firenze nel 1557. L'altra non ha titolo né data. La silografia che è sul frontispizio di questa è riprodotta nel frontispizio delle *Canzonette Antiche*, Firenze, Libr. Dante, 1884 (n. 10), raccolta anonima (ma di E. Alvisi). Delle due stampe antiche ho potuto consultare gli esemplari esistenti alla Corsiniana.

minciando con la *Dolciata* (1). La *Dolciata* è evidentemente la canzone da ballo che incomincia:

> Fatevi all' uscio, Madonna Dolciata,
> Ch' io v' ho recato un cesto di insalata,

della quale abbiamo due redazioni (2). Il cesto e il ramo sono gli accessorj necessarj a rappresentare la scena della offerta.

Ma il riflesso più bello che del ballo tondo, in tutto il suo svolgimento, dall' invito sino allo scioglimento dell' assemblea, serbi la letteratura italiana, è nella poesia di Franco Sacchetti:

> Così m' aiuti Dio
> Com' io cantar non so (3).

Incomincia con un dialogo tra due, l' uno de' quali è un uomo, l'altro potrebb' essere anche una donna. Il primo si schermisce per non sapere né cantare né ballare, allegando di non aver mai saputo alcuna canzone e di avere una voce « che par di capretta ». Il secondo insiste fino a che il pregato non si decide ad accettare; il che però fa non senza qualche esitazione. Poi si pone alla testa della ruota. Questa si ordina, si agita, si muove e il giro principia. Il conduttore, spiegando adesso un' abilità da smentire le sue modeste affermazioni precedenti, esorta « ognuna che sente « d' amore » a dire « com' egli dirà », e augura alle altre che possa venir loro « gran dolore ». Ciò ch' egli dice, e che gli altri ripetono, è un invito rivolto via via agli indegni ad allontanarsi dal circolo. Se per caso nel ballo ci fosse « alcuna vecchia », vada fuori! Se ci fosse alcun « tristo ge« loso », vada fuori! Se ci fosse « alcun avaro », vada fuori! E fuori anche altri personaggi, nominati con nomi convenzionali: monna *Scoccalfuso*, monna *Pocofila*, monna *Zuccalvento*, monna *Tristalfuoco*! La brigata rimane così ridotta ai soli elementi degni, cioè ai giovani e alle giovani. E allora:

---

(1)

> Vedi lo Sbracia ch'è lor qui davanti;
> Sequitate col canto, in hora buona!
> Horsù, tu che ci dona?
> Cominciane qui con la *Dolciata*;
> Su, ch'ella piaccia a tutta la brigata!

(2) CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, pp. 82, 345. I versi dovevano essere molto divulgati, visto che chiudono anche la ballata *Amante sono, vigliacca, di voi*; ibd., p. 81.

(3) G. CARDUCCI, Ibd., p. 214.

« Ballate forte e alte le man, su! » comanda il corifeo. E se c'è il gallo, canti *cucuricù*; se c'è l'oca, dica *cocò*; se c'è la cornacchia gridi *cracrà*; se c'è il porcello faccia *truìn*. E via di seguito: il verso del piccione, quelli della quaglia, della pecora, della capinera, il trillo del grillo, il raglio dell'asino e il muggito del bove. La ridda continua turbinosa; e si comprende come a ciascuno degli inviti del conduttore, debbano far eco tutte le voci di quell'arca di Noè, ripetendo il verso di ciascuna bestia. Si ride e si folleggia. Finalmente si fa alto:

> Io credo che voi avete assai ballato,
> Et io ho la mia canzon cantato:
> Quei che la fece più non m'insegnò.

La poesia del Sacchetti è la danza popolare stilizzata da un artista: essa rispecchia mirabilmente gli avvolgimenti di un ballo collettivo del secolo XIV, che era destinata ad animare. Nelle mani del poeta, ha conservato ancora il mito antico della lotta contro il geloso e dell'esaltazione dell'amore libero; ma il mito si è omai irrigidito in una formula vuota del suo significato primitivo, diretta a nient'altro che a destare l'ilarità degli astanti. Perché è da credere che non servissero se non a suscitare delle risate quelle successive eliminazioni, tacitamente preordinate e fatte, certamente, di sorpresa, di persone bollate via via per gelosi, per vecchi, per avari ecc.

Se nelle nostre ricerche noi facciamo un posto alle danze, gli è perché la danza, grazie al suo simbolismo fondamentale, doveva di necessità passare ad assumere un carattere drammatico. E tale carattere noi non tardiamo a riconoscere ad alcune delle danze italiane di cui rimane il testo. Possiamo ripartirle in due gruppi principali: 1° le danze figurate; 2° le danze monologate e dialogate. Riserbiamo al § seguente la trattazione delle danze aristocratiche.

La questione se la carola si sia trasformata talora in azione scenica fu posta per primo da A. Jeanroy (1) e poscia ripresa da J. Bédier (2). Il quale, con la sua mirabile sagacia, e grazie all'aiuto di testi narrativi,

---

(1) *Les Origines de la poésie lyrique en France*[2], p. 397 sgg.

(2) Nel secondo degli articoli poc'anzi citati (1906).

riuscì a ricostruire alcuni piccoli scenarj di danze, ne' quali la semplice carola non basta a spiegare il testo, ma in cui è necessario immaginare un'azione mimata da uno o più personaggi. Brevi giuochi scenici innestati nel ballo; scenette atteggiate e cantate, che, eseguite da due o tre personaggi, nel centro del circolo, mentre i danzatori all'intorno muovono i passi in misura, rivestono un carattere più o meno decisamente drammatico (1).

Sono balli e giuochi nello stesso tempo. Ed è da pensare che la distinzione che fa il Boccaccio tra *ridda* e *ballonchio* (2) si fondi sopra la diversità che correva tra la carola comune e quella in cui si inscenavano simili drammi minuscoli. Noteremo poi che i predicatori e i moralisti distinguono, pur accomunandoli nella loro esecrazione, i balli da' giuochi (3). Ma, per non voler troppo sottilizzare sopra il significato specifico de' vocaboli, ci accontenteremo di osservare, come, del resto, altri ha già fatto, che certe danze avevano molta analogia co' giuochi infantili: di un giuoco infantile tuttora in voga si ha un testo del sec. XV che lo rivela come un'antica canzone da ballo (4). E i giuochi infantili, si sa, hanno sempre un colorito scenico.

Comunque, nell'antico fondo lirico italiano esistono alcune brevi composizioni, finora non bene intese dalla critica, le quali, a proiettarvi sopra la luce nuova che viene dalle ricerche del Bédier, vengono a farsi ricono-

---

(1) Lo *Chapelet de Fleurs*, la *Reine de Printemps* (cioè la *Regina Aurillosa*), il *Bois d'amour*, la *Belle enlevée*, la *Balerie du jaloux*, la *Danse Robardoise*, la *Bele Aelis*, il *Jeu du guetteur* (cioè la *Gaite de la tor*).

(2) « Sapeva ... menar la *ridda* e il « *ballonchio* »; *Decam.* VIII, 11.

(3) Cavalca, *Pungil.* XXVII; Giordano da Rivalto, *Pred.* I, 319 (29 agosto 1305).

(4)

Danzi chi danza,
Che fai una bella danza.
E danzala tu, N.,
Che là ài la tua speranza.
Per amor facci un salto,
Per gentilezza un altro,
Con una riverenza,
E una continenza,
E torna alla tua stanza.

Alvisi, *Canzonette ant.*, p. 15, dal Cod. Riccard. 2352 (sec. XV). La *riverenza* e la *continenza* sono nomi tecnici di passi del ballo, così come *ripresa*: « Così ancora « nelle *riprese*, *continenza* e *riverenza* o « *scossi*, bisogna che [*la donna che balla*] « abbia umano, soave e dolcie modo »; Guglielmo Ebreo, op. cit., p. 36. « Fa« cendo alcuno, nel danzare, un *passo* « *scempio* o uno *doppio*, o *ripresa* o *con*« *tinenza* o *scossi* o *saltarello*, è di biso« gno etc. »; ibd., p. 17. La Crusca ha dimenticato di registrare questo significato della voce *continenza*.

scere non essere altro se non de' testi o, che dir si voglia, de' *libretti* o degli *scenarj* di danze figurate.

L'unica di esse che finora era nota come canzone da ballo era quella che, nel sec. XIV, la Belcolore sapeva suonare sul cembalo e cantare: *L'acqua corre alla borrana* (*Decam.*, VIII, II). Essa potrebbe simboleggiare *il Ratto e la Restituzione della Donna.* Nel 1552 un ignoto studioso del Boccaccio la udì cantare ancora a Rovezano, in Toscana, e lasciò, ne' margini di un esemplare del *Decamerone*, una descrizione particolareggiata del modo come la si ballava (1). Se ne sono rinvenute due redazioni (il Boccaccio non ne riporta che il 1° verso), le quali, con la diversità loro, attestano la sua estrema popolarità (2). Con quella preziosa notizia e con questa doppia redazione, ci vien fatto di ricostruire la scena del ballo, o ballonchio che sia. I due versi iniziali sono detti proverbiali: il primo, infatti, lo si legge anche nel *Pataffio* (3), infilzato tra' tanti altri che formano quel cibreo poetico. Se qui non hanno niente a che fare col resto, è cosa che non deve maravigliare: altrettanto avveniva pe' versi corali delle danze figurate studiate dal Bédier. Ecco ora il breve « copione » della *Borrana*:

1ª Parte.

SOLISTA: L'acqua corre alla borrana
E l'uva è già vermiglia.
CORO: *L'acqua corre alla borrana*
E l'uva è già vermiglia.

Il solista si muove e va alla donna che gli è a destra; la prende per la mano sinistra e la toglie dal suo posto, cantando:

SOLISTA: L'amor mio mi vuol gran bene
E datemi questa figlia.

Torna al proprio posto.

---

(1) Pubblicata da A. MUSSAFIA nel *Propugnatore*, I, p. 232. La si cantava « nel tuono di quella canzone che voi » diceva il postillatore « potete aver sen« tita: *Quanti polli è in pollaio* ». Su questa *Canzone della Pollaiola* v. F. NOVATI in *Arch. per le tradiz. popol.*, IV, p. 3 sgg.

(2) L'una, da un ms. di Lucca, pubbl. dal CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, p. 66; l'altra dal cod. Riccard. 2352, pubbl. da S. FERRARI, op. e loc. cit.

(3)

E non oso ferir per la chintana;
Facimol venga lor, perché son trugli,
Ma 'n foglia; e *l'acqua corre alla borrana*.

E v. il TOMMASEO, s. v. che riferisce passi del Firenzuola e del *Malmantile*.

CORO: *L'acqua corre alla borrana*
E l'uva è già vermiglia.

Il solista fa altrettanto con tutte le donne e le pone in fila alla sua sinistra. Così tutte le donne si trovano da una banda e gli uomini dall'altra.

2ª Parte.

SOLISTA: Questo ballo non istà bene
Ed io ben lo veggio.
CORO: *Questo ballo non istà bene*
Ed io ben lo veggio.
SOLISTA: E tu, N., compagno mio,
Vanne allato al tuo disio
E quivi sta fermo.

Prende per la mano destra uno degli uomini, gli fa « dare una volta » e lo lascia andare.

CORO: *Questo ballo non istà bene*
Ed io ben lo veggio

Colui se ne va e si pone tra due donne a sua scelta. Così tante volte quanti sono gli uomini; finché tutti gli uomini tornano a intercalarsi tra le donne.

È celebre, nella letteratura francese del sec. XIII, la strofetta:

Bele Aelis main se leva,
Bel se vesti, mieus se para,
Leva ses ueuz, son vis lava,
En un jardin si s'en entra.

Conservata da non meno che una ventina di mss., e in altrettante redazioni, fu creduta lungamente il principio innocente di una canzone licenziosa perduta, contro la quale si appuntarono gli strali de' predicatori, sin dal principio del sec. XIII. Ora il Bédier ha dimostrato, in modo irrefutabile, che tutta l'avventura della bella Aelis è contenuta unicamente in que' quattro versi e che gli antichi non ne hanno conosciuti dippiù. Se la canzone ha l'aria di essere incompleta, ciò si spiega ripensando che que' quattro versi si intercalavano, a proposito o a sproposito, in una qualsiasi canzone da ballo; per modo che la bella Aelis finiva per rappresentare, per i predicatori, la Danza stessa e tutte le sue « abominazioni ». Quei versi erano riserbati a' danzatori che formavano il Coro, mentre si svolgeva una scena coreografica: davanti a loro, nel mezzo della ronda, una danzatrice

figurava la bella Aelis; ed era la bella Aelis stessa che si incaricava, con la sua mimica e con le sue canzoni, di compiere l'avventura. Il Coro, frammischiando ai canti e ai movimenti mimici della danzatrice via via i quattro versi tradizionali, diceva come ella si levasse al mattino, come si facesse bella, come discendesse in un giardino e vi trovasse cinque fiorellini e ne intessesse una ghirlanda. Con l'aiuto di un'altra Danza che ha pur ricostruito, il Bédier completa questa, aggiungendo che Aelis chiama un galante, il quale si presenta; e la scenetta continua con un giuoco mimato a due personaggi. La strofe *Bele Aelis* serviva solo a inquadrare quella scena da ballo; essa sola era immutabile; la scena mimata variava, secondo la fantasia de' compositori di siffatti balletti.

Noi abbiamo, nella nostra vecchia letteratura, una composizione di soli 16 versi, conservata in stampe del XVI secolo, ma l'antichità della quale è resa evidente dallo stato in cui ci è pervenuta. È stampata tra le *Canzoni da ballo* del 1533 e del 1568 (1). Il D'Ancona, dopo averne riconosciuta l'antichità, giudicava che, atteso il suo « stato frammentario », mal può « intendersene il senso e gustare il valore poetico »: ma, comunque, essa era un « avanzo di una ballata » dalle « poche e misteriose parole » (2). All'insigne studioso non era sfuggita però una certa analogia tra l'avventura espressa in questi 16 versi italiani e quella espressa ne' 4 versi francesi della bella Aelis. Ecco i versi italiani:

E per un bel cantar d'un merlo
La Bella non può dormire:
E quando dorme, e quando vegghia,
4 E quando trae di gran sospiri.
Ella si leva nuda nudella
Fuor del suo letto puli';
E poi ne gìa nel suo giardino
8 Sotto lo suo mandorlo fiori';
E lì si calza e lì si veste
E lì aspetta il suo dolze amor fi'.
Venne l'uccello dello Buon Selvaggio
12 E 'n sulla spalla se gli posò *(l.* le salì*)*

(1) Riprodotta in Carducci, *Cantil. e Ball.*, p. 75.

(2) La nota del D'Ancona precede il testo riprodotto dal Carducci.

Messegli il becco dentro all' orecchio
Sotto li suoi biondi capelli' ;
Che gli parlava del suo linguaggio
16 E la Bella non l' intendeva.

Rileggendo questa breve composizione dopo le osservazioni del Bédier sulla *Bele Aelis*, ecco che essa viene a illuminarsi di nuova luce. L' avventura qui è compiuta e il componimento, per quanto malconcio, non è frammentario. Immaginate che esso serva a inquadrare una scena mimata svolgentesi nel centro di una ruota: il Coro vien cantando quelle coppie di versi, facili a ritenere a memoria, grazie alla loro brevità e all' allacciamento mediante la rima in *-i* (variamente alterata nel testo conservato), ovvero ripetendoli dopo il Solista. Frattanto una danzatrice si incarica, con la mimica o altrimenti, ma sempre movendo i passi ritmicamente, di rappresentare la bella nel letto, destata dal canto del merlo: il suo dormire, il suo vegliare, il suo sospirare. Ella si leva ignuda, si reca nel giardino e si colloca sotto un mandorlo in fiore; indi si calza, si veste e si pone ad aspettare il suo amore. Ed ecco presentarlesi il galante, simboleggiante l' uccello « del Buon Selvaggio » che le si posa sopra la spalla, le accosta il becco all' orecchio e le parla un linguaggio che la bella finge di non comprendere. L' azione è affidata a due personaggi: una donna e un uomo; salvo che, secondo avveniva in Francia nella danza *Robardoise* (1), la parte dell' uomo non fosse disimpegnata da un' altra donna travestita.

Tra le poesie de' Memoriali Bolognesi ce n' è una serbata in due redazioni, la più antica in un Memoriale del 1298: quella che incomincia *For della bella caiba fuge lo lusignolo* (2). La poesia è stata reputata una delle cose più graziose che si siano rinvenute ne' Memoriali; ed è vero. Essa però risulta più graziosa ancora, chi la immagini destinata a dar vita a una danza figurata. Già il fatto che negli stessi mss. una coppia di versi è ripetuta due volte di séguito, denota l' esistenza di un Coro. Ma, dopo quel che siamo venuti dicendo, non è dubbio che ci si offra, anche qui, il « libretto » di una piccola danza. Si potrà discutere, naturalmente, circa il modo come i versi andassero ripartiti, se, cioè, tra un Solista e il Coro,

(1) Bédier, op. cit., 1906, p. 411 sgg.
(2) Carducci, *Cantil. e Ball.*, p. 53; Monaci, *Crestom.*, 294; E. Levi, op. cit., p. 330.

se tra due Solisti e il Coro, o se tra due Cori. Checché ne sia, a me sembra evidente che quel canto servisse a integrare un'azione coreografica, i varj momenti della quale corrispondevano a ciascuna coppia di versi. Anche qui, come nella *Borrana*, l'azione si scompone in due parti. La prima:

SOLISTA: For de la bella caiba
Fuge lo lusignolo!
CORO: *For de la bella caiba*
Fuge lo lusignolo!

Uno della ronda, una donna sicuramente, si stacca dal compagno ed entra, danzando e mimando, nel centro del cerchio. È il rossignolo che scappa via dalla sua prigione:

SOLISTA: Piange lo fantino
Però che no trova
Lo so osilino
Ne la gaiba nova.
CORO: *Lo so osilino*
Ne la gaiba nova.
SOLISTA: E dice cun dolo:
« Chi gli aprì l'usolo? »
CORO: *E dice cun dolo:*
« Chi gli aprì l'usolo? »

Nel frattempo il vicino mima la parte del fantino che piange, staccandosi anche lui dalla ronda e andandosi a collocare da un'altra banda. La scena si ripete tante volte quante sono le coppie danzanti. Vengono così anche qui, come nella *Borrana*, a formarsi due schiere: l'una de' « rossignoli fuggitivi », l'altra de' « fantini che piangono ». Allora incomincia la seconda parte:

SOLISTA: In un boschetto
Se mise ad andare;
Sentì l'oseletto
Sì dolze cantare.
CORO: *Sentì l'oseletto*
Sì dolze cantare.
SOLISTA: « O bel lusignolo
Torna nel mio brolo! »
CORO: *O bel lusignolo*
Torna nel mio brolo!

Ciascun cavaliere muove i passi verso la propria dama e le si pone accanto: oppure ciascuna dama torna a porsi allato al proprio cavaliere. La scena doveva essere abbastanza lunga; essa doveva raffigurare il recarsi del fantino verso il boschetto, l'ascoltare il dolce canto dell'uccellino, e l'invito di lui a tornare nel brolo; da ultimo la gioia reciproca del riacquisto. Non saprei immaginare diversamente, nelle sue linee generali, lo svolgersi di questa danza. La quale potrebbe intitolarsi: *La Fuga del Rossignolo*. Il rossignolo, già nelle più antiche canzoni da ballo del maggio, aveva preso, secondo G. Paris, una sorta di significato simbolico e mistico (1). Nella canzone *J' ai bone amorete trovée* (2), una fanciulla dice:

Or viegne avant cil qui le claime!

Un uomo si stacca dalla ronda e si offre:

Je prenderai l' *oicelet* tout en volant.

Nella *Novella Danza è da mia parte*, di cui tocchiamo più in là, un uomo invita parimenti un usignuolo a tornare da lui.

Veniamo ora alle danze monologate e dialogate.

Chi ripensi a quella che fu la forma più comune della canzone da ballo, a quella detta per eccellenza la *Ballata*, e la ponga a riscontro del modo come noi abbiamo più addietro descritta la carola ordinaria, coglie subito l'intimità de' rapporti che corrono tra la struttura dell'una e l'andamento dell'altra. La canzone « ballabile » consisteva in un'alternanza di canto tra un Solista (il corifeo) e il Coro: al primo era riserbata la « stanza », al secondo la « ripresa ». Non potendosi esigere che tutti i partecipanti a una danza conoscessero una lunga canzone, costoro bastava che conoscessero i pochi versi della « ripresa »: il resto era tutto còmpito del conduttore. Il Coro veniva avvertito del momento di attaccare, dal ricorrere della rima dell'ultimo verso, cantato dal conduttore. Venne così a prodursi quel tipo strofico che, con le infinite variazioni interiori, si fissa nello schema seguente: x-*a* || b-*a* | c-*a* | d-*a* etc. I trattatisti di metrica e i retori, più tardi, dettero diverse denominazioni alle varie forme derivanti da quel tipo: Ballata mag-

---

(1) *Mélanges*, II, 554.

(2) Bédier, art. cit., 1896, p. 157.

giore, Ballata minore e minima, Ballata vestita e Ballata spogliata (1). L'onomastica delle singole parti di una Ballata (stanza, volta, piede) è tratta dal linguaggio coreografico (2).

Numerose Ballate italiane sono de' monologhi e de' dialoghi. Parecchie appartengono a un periodo tardo, a quello in cui la forma si irrigidì nelle mani degli autori e si fece indipendente dalla sua funzione originaria, ancorché le si continuasse a intitolare e anche a stampare, nel sec. XVI, sotto il nome di « canzoni da ballo », « a rigoletto » ecc. (3). Ciò che però non ne attenua il valore per chi, attraverso quelle, cerchi di rintracciarne le forme e gli spiriti anteriori.

Possiamo così rifarci a un tempo in cui i versi cantati dal corifeo esprimevano anche de' sentimenti messi in forma di un discorso diretto. Poiché tali sentimenti non erano i suoi personali, così il corifeo veniva, in que' casi, a impersonare un altro personaggio; ad assumere, cioè, l'ufficio di attore. I sentimenti potevano essere, naturalmente, svariati; ma essi, d'ordinario, riflettevano temi tradizionali. Ed erano: lo strazio di una amante a cui il canto degli uccelli annuncia l'alba che la separerà dall'amato; l'angoscia della donna maritata a un uomo vecchio, geloso e villano che la batte e la tiene rinchiusa; i dubbj degli amanti; ecc. Il conduttore, convertendosi in attore, doveva mostrarsi, quando ne era il caso, persino con gli accessorj necessarj a rappresentare la sua parte, se non addirittura truccato. Abbiamo già veduto che colui che dovrà incarnare il donatore di Madonna Dolciata, doveva provvedersi di un bel cesto di verdura e di quanto altro faceva mestieri al suo ufficio.

Ora il personaggio non sempre era uno solo. La persona a cui era diretto il discorso poteva rispondere. Veniva cosi a determinarsi l'δαριστύς: nel centro della ruota si veniva a produrre un piccolo dramma o melo-

---

(1) Ballata *vestita* era quella composta di più stanze; *spogliata* quella composta di una stanza sola. Così le definisce il BEMBO, *Prose*, 71. La *Borrana* sarebbe un esempio di ballata spogliata. E così le altre consistenti in una ripresa e in una stanza, della quale forma sono esempj quelli del Sacchetti e di altri autori, che v. raccolti in CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, p. 28 sgg.

(2) Basta cf. il *Trattato* di Guglielmo Ebreo, ove si apprendono altri nomi, che non è qui il caso di ricordare.

(3) Così quelle pubbl. da S. FERRARI, *Biblioteca della letter. popolare ital.*, I (sec. XV).

dramma. Al lamento della donna per l'approssimarsi dell'alba, possono seguire le parole di conforto da parte del partente; a quello della infelice malmaritata, può seguire la promessa di vendetta da parte dell'amante; il rimprovero di freddezza e l'esplosione della gelosia possono provocare la scusa o la ritorsione. Ecco qui uno de' saggi più antichi di canzone di Malmaritata, cantata in una ruota (1):

CORO: *E, marito mio geloso, me fostu morto!*
SOLISTA: Tu fai di me lamento
perch'io sia gentileta;
se non mi vegi tresta,
solo di te mi conten[t]o.
E poi mi fai vevere sança conforto!
CORO: *E, marito mio geloso, me fostu morto!*
SOLISTA: S'io mi sono gentileta,
di bella leggiadria,
non déi, per gelosia,
tenermi sì distreta!
E poi sança ragione batermi a torto!
CORO: *E, marito mio geloso, me fostu morto!*
SOLISTA: Se, per amore altrui,
mi vuole tut'el suo bene,
no ne curo di lui,
ché no mi si convene.
Quando il veggio abasso, m'è diporto!
CORO: *E, marito mio geloso, me fostu morto!*

Ed eccone un'altra in cui al lamento della donna segue il conforto dell'amante (2):

LA DONNA:

CORO: *Alla mala mort mora*
le mavas marì!
Et a mala mort mora!
SOLISTA: E sastu che m'à fato
le malvas marì,
che per celusia
m'à partì da si?

(1) Nel canzoniere Vaticano 3793; *Libro de varie rom. volg.*, p. 300.

(2) F. PELLEGRINI, in *Propugnatore*, 1890, p. 159 sg.

Coro: *E a ma[la mort* ...] etc.
Solista: E sastu che m'a fato
le malvas çelos
che per çelusia
m'à partì da l'us?
Coro: *E a [mala mort* ...] etc.
Solista: E sastu che m'à fato
le malvas çurà
che per çelusia
m'à chaçà de cha?
Coro: *Et a [mala* ...] etc.

L'Amante:

Coro: *Alla mala morte mora*
lo çeloso
ch'à lo viso crudele e doloroso!
Solista: E lo çeloso è pien de çelosia:
senza chason bate la dona mia:
che lo posa prender la parlasia
tal che lui faça tristo e mi çujoso!
Coro: *Alla mala morte* etc.
Solista: Savì che fa 'l çeloso a la mia amata?
ch'el me la tene in camera serata,
e pur chome la fosse munachata
ad hubidiença d'altro relioso.
Coro: *Alla mala morte* etc.
Solista: Lo mal dì el mal ano li dia Deo
a quel çeloso vechio, chan, çudeo!
Ma fosse la mia dona del cor meo
che lui farebi triste e mi çujoso.
Coro: *Alla mala morte* etc.

Malgrado la diversità metrica, e le infinite alterazioni che subirono i due testi popolarissimi, l'identità del principio della ripresa e il fatto che i due testi sono conservati in una stessa pagina de' Memoriali Bolognesi, provano il nesso che esisteva tra loro (1). Ché, se anche composti per essere cantati isolatamente, vogliate imaginarli cantati una volta sola l'uno

(1) Si pongano a riscontro con questi Monologhi e Dialoghi di Malmaritata quelli ricordati dal Bédier, art. cit., 1896, p. 164 sg.

di séguito all'altro, così come si leggono nel Memoriale, e vedrete prodursi spontaneamente il dramma.

A volte il dialogo è ripartito stanza per stanza: in tal caso ciascuna interlocuzione viene ad essere seguita dal Coro. Avviene ciò particolarmente ne' Dibattiti tra amanti, che era evidentemente il genere più suscettibile di prolissità: l'Alba e la Malmaritata, infatti, non vanno al di là di poche stanze: tre, d'ordinario.

Il Dibattito tra amanti, l'Alba, la Malmaritata, temi, di dovunque venuti, sia pure da tempi e da paesi lontani, trasportati nel centro di una carola: ecco il più antico repertorio del teatro coreografico italiano. In processo di tempo, altri temi furono derivati da questi; altri se ne aggiunsero. La Malmaritata suscitò la Malmonacata e persino il Malmonacato; il distacco dell'alba suscitò il lamento per la partenza dell'amico per lontano paese. Si creò il Dibattito tra la Figliuola desiosa di marito e la Madre (1); si scese persino al diverbio tra donnacce, ecc. (2). La licenziosità dilagò, e la Chiesa, com'era naturale, protestò per bocca de' suoi predicatori e de' suoi moralisti.

Già contro la consuetudine de' balli si erano scagliati i Santi Padri e i concilj, sin da tempi remoti: consuetudine, dissero alcuni, rimasta da' Pagani (3); costume diabolico, affermavano un po' tutti (4). Frà Giordano da Rivalto (5) e Frà Domenico Cavalca, quest'ultimo sègnatamente, hanno

---

(1) Fu esaminato da R. RENIER, nella Miscell. nuziale Rossi-Teiss, p. 1 sgg.

(2) CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, p. 45; MONACI, *Crestom.*, 289.

(3) « Ista consuetudo balandi de paga« rorum observatione remansit »; S. AUGUSTINI *Sermo* CCXV; e v. CHRYSOSTOMI *Hom.* XLVIII, in *Math.*, *Patrol. gr.* LVII-LVIII, 491; *De Lazaro* I, *Patrol. gr.* XLVII-XLVIII, 963.

(4) « Diabolico more balare et sal« tare »; S. AUGUSTINI *Sermo* CCXVI. Nel Concilio di Roma dell'853, cap. XXXV, si diceva: « Sunt quidam, et maxime mu« lieres, qui festis ac sacris diebus, atque « sanctorum natalitiis, non pro eorum « quibus debent delectantur desideriis ad« venire, sed ballando, verba turpia de« cantando, choros tenendo ac ducendo ... « advenire procurant »; MANSI, *Concilia*, XIV, col. 1008. « Illas vero balationes « et saltationes canticaque turpia ... non « faciant »; *Capitol. di Carlo Magno*, VI, cap. 196. « Pompae diaboli sunt spec« tacula, choreae, ludi lasciviae »; SICARDI CREMONENSIS *Mitrale*, VI, VIII, in *Patrol.* CCXIII, col. 279. Altri passi di scrittori v. in DUCANGE, s. *balare*; e altre citazioni in FARAL, op. cit., p. 91 sg.

(5) « Vedi altresì come sono male cose « questi balli e questi giuochi, i quali « sono tutti pieni di lussuria ...; non è « degna cosa che intra persone oneste si « balli, no: sommamente spiacciono a

parole di fuoco contro i balli, perfettamente d'accordo, in ciò, co' loro confratelli d'Oltr'Alpi. Il Cavalca giuoca di parole a proposito della ruota: « Come nella *ruota* materiale » egli scrive « i coltelli *s'arruotano* e for- « bono, così nel giro del ballo queste maledette [le donne] *s'arrotano* per « meglio ferire i cuori ». « Elle singolarmente peccano e fanno pec- « care, cioè: co' piedi e colle mani, ballando; colla lingua, cantando; con « gli occhi, vagheggiando; con gli orecchi, canti vani udendo ». Le donne che si inghirlandano il capo per danzare, gettano il segno della croce, per portare il segno della superbia (1). I « saltatori » e le « saltatrici », i cantori e le cantatrici sono i chierici e i religiosi del diavolo, che recitano l'uffizio in onore di lui: coloro che stanno a guardare e si compiacciono dello spettacolo, sono i conversi e le converse di quell'Ordine (2).

Senonché è facile imaginare qual presa debbano aver fatto queste e tante altre predicazioni sulla moltitudine de' fedeli, quando si pensi che il diavolo aveva stabilito il proprio cerchio non soltanto nelle ville e ne' trivii delle città, sì anche nelle stesse chiese. Di ciò si hanno menzioni esplicite, e, anche in questo caso, il migliore informatore è il Cavalca: dal quale apprendiamo che talora si ballava in chiesa durante lo stesso servizio divino (3).

Non potrebbe poi essere passata sotto silenzio un'altra allusione dello stesso scrittore al genere di poesia che soleva udire chi accostasse l'orecchio a qualcuna di quelle bolgie ch'erano le ruote. « Ancor ne' canti e ne' « balli » dice l'arcigno Domenicano « si parla apertamente *contro alla fede* « *del matrimonio*, biasimando il *marito vecchio e villano* e per altri motti « e detti disonesti » (4). È quanto trova conferma negli scarsi saggi che ci sono pervenuti di quella poesia.

« Dio. Delle sante non si legge di loro « che mai nulla di loro ballasse o stesse « in alcuno di questi disonesti giuochi, le « quali tutte furono bellissime. Opera è « di demonio »; FRÀ GIORDANO DA RIVALTO, *Prediche*, Firenze, 1831, I, p. 319, (29 agosto 1305).

(1) *Pungil.*, XXVIII.

(2) Ibd., XVII.

(3) « Veggiamo continuamente, e mas- « simamente per le ville e per lo contado, « che nelle chiese si fanno questi maledetti « balli e giuochi, sicché pare che studiosa- « mente, per più dispetto di Dio, l'uomo « vada a offendere a casa sua ... Ma singo- « larmente è grande offesa a Dio quando « queste cose si fanno in luoghi ecclesia- « stici e a Dio consacrati e reputati; e « massimamente quando per questo s'im- « pedisce il divino ufficio »; *Pungil.* XXVII.

(4) *Pungil.*, XXVIII. Una delle cose che davan noia a Girardo Pateg era:

huom k'è geloso andare al ballo.

Noie, I, 23; ediz. Levi, p. 82.

Ed ora ecco un elenco de' Monologhi e de' Dialoghi ballabili che noi conosciamo; elenco che, naturalmente, non ha alcuna pretesa di essere completo:

MONOLOGHI.

1. *Partite, amore, adeo!* (CARDUCCI, *Memor. Bol.*, p. 74). Separazione degli amanti all'alba.
2. *Tu fai di me lamento.* Cod. Vat. 3793, p. 300. Malmaritata; v. addietro, p. 88.
3. *Or ve fazo asapere.* (CASINI, n. XX). Una donna si duole della fine del Carnevale.
4, 5. *Lassa mi, como farazo? De! lassa mi sagurata.* (CASINI, nn. XXI, XXII). Malmonocate.
6, 7, 8, 9. *Piacese a Dio che e' non fosse mai nata. Ch' io me so mal maritata. Dona che sia donzella. Dé basame, misere, basame la boca.* (CASINI, nn. XXXIX, XL, XLI, XLII). Malmaritate.
10. *Cum doiosi martiri.* (CASINI, n. LVI). Distacco della donna dall'amante.
11. *Strengi le lapre piano, l'amor mio.* (CIAN, *Ballate e Strambotti del sec. XV*; in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, IV, p. 41). Malmaritata.
12. *Dé, ben feci gran pacia.* (CASINI, n. XII). Malmonacato.

DIALOGHI.

1. *Doglio d'amor sovente.* (CARDUCCI, *Memor. Bol.*, p. 67). Dialogo tra amanti, quantunque la forma dialogica non sia stata avvertita dall'insigne editore.
2. *D'un' amorosa vogla.* (Ibd., p. 90). Dialogo tra amanti; 2 stanze con la ripresa.
6. *L'angosciosa partenza.* (Ibd., p. 91). Separazione degli amanti; 2 stanze con la ripresa. La voce *abentare* accenna a provenienza meridionale.
7. *Oi, bona gente, oditi et entenditi.* (CARDUCCI, *Cantil. Bol.*, p. 45). Contrasto osceno tra due cognate.
8. *Mamma, lo tempo è venuto.* (CARDUCCI, *Memor. Bol.*, p. 95). Dialogo tra la Figliuola, desiosa di marito, e la Madre.
9. *Madre, che pensi tu fare.* (CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, p. 336). Dialogo tra la Figliuola, desiosa di marito, e la Madre.
10. *D'un' amorosa voglia.* (PELLEGRINI, *Memor. Bol.*, p. 125). Dialogo d'amore, frammentario.
11. *A la mala mort mora.* (Ibd., p. 159). Dialogo di Malmaritata col proprio amante, riferito di sopra, a p. 88.
12. *Perché sospecto non sia.* (CASINI, p. XVI). Dialogo d'addio tra amanti.
13. *Donna, questo lamento.* (ALVISI, p. 59). Lungo dialogo tra due amanti (160 vv.), scambiato dalla finestra e la strada; la donna, infine, si decide ad aprire.
14. *Mamma, che degio fare.* (FERRARI, p. 333). Figliuola e Madre. La prima vuol fare entrare in casa un valletto che aspetta di fuori. La seconda lo vieta. Ma la Figliuola vince la resistenza materna, e l'amante entra. È questo il solo esempio di intervento di un terzo personaggio.

15. ***Madre mia, dammi marito.*** (FERRARI, p. 335). Dialogo osceno tra Madre a Figliuola.
16. *Levati dalla porta.* (CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, p. 58). Dialogo tra amanti dalla finestra; di origine meridionale.
17. *Questo mio nicchio.* (CARDUCCI, Ibd., p. 70). Dialogo osceno tra Figliuola e Madre.
18. *Donna, dove dimora* di Dino Frescobaldi. (CARDUCCI, Ibd., p. 102). Dialogo tra amanti.
19. *Se d' amor ti diletta.* (CARDUCCI, Ibd., p. 136). Dialogo tra amanti. Notevole che in ogni stanza si ripete, al principio, una parola o una frase della stanza precedente, evidentemente a scopo mnemonico (cf. p. 60).
20. *Di sospirar sovente.* (CARDUCCI, Ibd., p. 138). Dialogo tra amanti.
21. *Io mi sono avveduto.* (CARDUCCI, Ibd., p. 141). Scena di gelosia.
22. *Statti con Dio, amor mio.* (CARDUCCI, Ibd., p. 143). Scena di gelosia.
23. *S' io t' ho fallito.* (CARDUCCI, Ibd., p. 155). Scena di perdono tra amanti.
24. *Dé, donzelletta mia, non dir di no* di Arcolano da Perugia. (CARDUCCI, Ibd., p. 334). Dialogo tra amanti.
25. *Tenileve, Messere.* (BERTONI, *Studj Rom.*, III, p. 136).
26. *Messere, lagrimando.* (CARDUCCI, *Cantil. e Ball.*, 145). Colloquio d' amore.
27. *Perdonna be*[*ne*] *a l' incolpata.* (*Studj Rom.*, VIII, 228). Messere e Donna; richiesta di perdono da parte di questa.
28. *Se io piglio altro partito.* (FERRARI, p. 336). Figliuola, desiosa di marito, e Madre. Colei ha scoperte delle tresche di sua madre vedova.
29. *Quando m' ò da lamentare. O madre mia, di te mi lamento.* (FERRARI, pp. 337, 337). Figliuola malmaritata e Madre. Nella seconda la Madre somministra alla Figliuola il veleno per uccidere il marito.
30. *O risvegle, ho bel, dusemi.* (FERRARI, p. 357). Separazione degli amanti all' alba.
31. *Donna nuova, volgiti in qua.* (FERRARI, p. 334). Dialogo osceno tra innamorati.
32. *Ihamay che fora son.* (IVE, *Giorn. Stor.*, II, 153-5). Due Monache.

V.

La danza aristocratica e la poesia aulica.

« Ballo » e « danza ». Il *Discordo* ballabile di Re Giovanni. Temi da Ballata trasportati nella Canzone. Catalogo de' Monologhi e de' Dialoghi della poesia aulica. La *Gemma leziosa* di Ciacco dell' Anguillara.

Le canzoni da ronda appartennero a tutto il popolo: esse ebbero per sfondo la libera campagna o le case a veroni e a mignani delle città. Le immagini che ne hanno lasciato gli artisti hanno per l' appunto tali sfondi. Come sulle aie formavano il diletto della gente rustica, così nelle piazze e

ne' trivii urbani formavano quello della borghesia e dell'artigianato. Noi non possediamo nessun documento che consenta di riconoscere, fra le danze ricordate di sopra, quelle care più all'una che alle altre classi. La danza, nata campagnola, passò, da un'epoca immemorabile, nelle città; ma la gente di città destò sempre, a sua volta, l'imitazione da parte della gente di campagna. Sicché può avvenire che una danza di tipo contadinesco non sia realmente contadinesca, ma sia venuta alla campagna dalla città. Anche oggi in campagna i ballerini sono designati per « dame » e « cavalieri ».

Più fortunata della nostra, la letteratura francese possiede descrizioni di danze aristocratiche, in romanzi composti per l'aristocrazia. Quali elementi abbiamo noi in Italia per distinguere le danze aristocratiche dalle altre? Uno solo: la forma metrica, là dove si trova che questa non è la forma della poesia nazionale (cioè la *Ballata*), ma è d'importazione. Alcune nostre antiche canzoni da ballo rivestono la forma del *descort* o del *lai*, e mostrano, per ciò, che sono state composte da persone aventi conoscenza della letteratura francese e della provenzale e occupavano un rango elevato nella società. Le *Leys d'Amors* fanno una distinzione sottile, qual'è da aspettarsi da retori, tra *Ballo* e *Danza*, intendendo per *Ballo* quello al quale si adattava una canzone, e per *Danza* quella che era composta, parole e musica, per esser poi ballata (1). Il *Ballo*, in sostanza, è un'azione preesistente, a' passi della quale si adattava una canzone; la *Danza* è quella in cui l'azione non preesiste, ma è inventata da colui che compone anche le parole e il suono. L'uno è anonimo, cioè popolare, l'altra è di autore, cioè aristocratica; il *Ballo* appartiene al costume, la *Danza* alla letteratura. Applicando a' monumenti che restano la distinzione delle *Leys*, noi saremmo tenuti, a rigore, a classificare tra' *Balli* quelli che abbiamo studiato nel § precedente, tra le *Danze* quelle che ora ricorderemo.

L'applicazione della forma del *descort* alla danza è, dunque, un'invenzione aristocratica. Formarsi un'idea della maniera come si veniva svolgendo una danza a *descort*, le cui evoluzioni erano governate, non da un metro legato, bensì da un metro libero, è cosa poco facile. Conviene pensare che

---

(1) « Bals es divers de dansa ... Encaras ha autra diversitat, quar hom comunalmen fa et ordena lo dictat de dansa, e pueysh li empauza lo so. El contrari fay hom leumen en bal, quar hom primieramen trobal so amb estrumens, e pueys aquel trobat, hom fa lo dictat de bal »; P. I, p. 349 sg.

chi ballava di quelle danze dovesse aver ricevuta un' istruzione *ad hoc*. Soltanto è dato di formarsi un' idea, e, s' intende, caso per caso, trattandosi di invenzioni individuali, del soggetto che le ispirava.

Gli esempj di danze aristocratiche che possediamo nella nostra letteratura sono scarsi. In compenso, il più insigne di essi reca, nella raccolta di rime auliche che l'ha conservato, il Canzoniere Vaticano 3793, il nome di una testa coronata. Provenienza più illustre non potrebbe desiderarsi: si tratta di un ballo di corte! L'autore è nientemeno che il Re Giovanni di Gerusalemme: quel conte di Brienne, suocero e poi accanito avversario di Federico II, troviero e guerriero, che passò diversi anni della sua vita quasi centenaria nel nostro paese, ed ebbe una parte cospicua nelle vicende politiche della Penisola, durante le lotte tra la Chiesa e l'Impero (1223-1231). L'unica sua poesia italiana che rimanga, *Donna, audite como* è una Danza in forma di discordo (1).

Il soggetto che ispirò questa Danza è l'omaggio feudale: essa si svolge in guisa da ricordare la cerimonia dell' omaggio ligio che il vassallo rendeva al proprio signore. È beninteso che il signore qui è una donna, la sovrana della bellezza: colui che mena la danza le si dichiara suo « omo » e non « d'altro sengnore », proclamando che ciascuno che ami altamente deve essere valente e leale servitore, ed esser dotato di certe qualità, che non sono poi altro che le solite virtù cavalleresche. Dopo aver reso questo omaggio alla regina della festa, colui si volge agli altri astanti. È l'invito ad « andare a danza ». Chi è innamorato venga « a riddare »,

> e chi non lo sa fare
> sì si vada a posare!
> Non si faccia blasmare
> di traresi a danza!

Ciò era di stile: gl'indegni, cioè i non perfetti cavalieri, e le gentildonne tiepide vadano a far tappezzeria! Il giro incomincia. Qui i versi formano un séguito di 22 ottonarj, rimati in modo regolare: *ababab*, donde si vede che erano destinati ad accompagnare una successione di movimenti uniformi.

(1) Testo in Monaci, *Crestom.*, p. 69.

Ivi non è più l'apostrofe alla signora o agli altri dell'assemblea, sì bene l'espressione di ciò che sente un amatore:

> Fino amore mi à comandato
> ch'io m'allegri tuttavia;
> faccia sí ch'io serva a grato
> a la dolce donna mia.

Egli segue ricordando la storia di Tristano e di Isotta, e conchiude che niuno dovrà maravigliarsi s'egli languisce, dacché è il più innamorato uomo che sia. Terminata questa tirata, si cambia metro e stile: cambiavano certamente anche i passi e la disposizione delle figure. Ora è un appello rivolto alle donzelle presenti ad adornarsi di fiori e a recarsi tutte davanti a Madonna e pregarla di aver pietà di lui: un messaggio d'amore. Bisogna immaginare che a questo punto la « danza », cioè l'insieme del corpo danzante, muova i passi in misura verso un determinato luogo, là dove sta Madonna, e che, con una serie di evoluzioni, mimi la scena della trasmissione del messaggio. Si comprenderanno così anche i versi finali, in cui si esortano le donne e le donzelle a rendere « le loro castelle » e gl'invidi ad andar fuori. De' movimenti appropriati simulano qui l'accoglimento del messaggio. Tutte le bellezze si inchinano davanti alla maggior bellezza: i castellani minori fanno omaggio delle lor castella al feudatario maggiore. E il ballo termina (1).

Una scena analoga a quest'ultima deve avere animato la danza-discordo delle Rime Senesi *Nova Danza più fina* (2). Ivi la canzone è in nome di donna: ella è, al solito, languente d'amore e invia un messaggio al cavaliere « più fino » che è « fiore gibellina sopra ogn'altro Latino »: al più

---

(1) Il Discordo di re Giovanni, che è la sola poesia aulica italiana che sia consentito di datare, sia pure latamente, e e viene ad essere, di tutte, la più antica, è stata composta originalmente in italiano? Se ne può dubitare. Le allusioni locali, per quanto retoriche, alla Marca e al Contado di Bologna si riferiscono alla Marche e al Contado di Boulogne, in Francia, nomi che solo per combinazione coincidevano con quelli di località italiane. Un « Contato di Bologna » nostra avrebbe destato l'ilarità! Si aggiunge che subito dopo viene la menzione esplicita del Ducato di Guascogna. Ciò potrebbe essere indizio che il troviero di Brienne abbia dettato in francese il suo descordo, e che poscia egli stesso o altri lo abbia volto in italiano, trasportando ne' saloni dei nostri palagi una sorta di danza che aveva avuto successo fra l'aristocrazia francese.

(2) Testo in *Rime Senesi* cit., p. 31.

nobile degl'Italiani! Tutto riducesi, come si vede, all'episodio del messaggio d'amore.

Della *Novella danza è da mia parte* de' Memoriali Bolognesi furono conservati troppo pochi versi per poterne giudicare a sufficienza. Tuttavia la forma di discordo di que' pochi versi ci consiglierebbe di mandarlo con le due precedenti (1).

Tale appare, attraverso le rare reliquie, la danza preferita dalla società feudale italiana nel Medio Evo (2): quella danza che aveva come scenarj i grandi parchi e i verzieri, ovvero i saloni gotici de' castelli e de' palagi turriti. Ed è peccato che non ci sia consentito di conoscerne uno degli elementi essenziali che la animavano: la musica!

Ma della classe aristocratica e della poesia che le fu cara noi dobbiamo far menzione per altre considerazioni.

Delle poesie da ballo popolari non ci sono pervenuti che pochi frammenti, grazie sopratutto a' bravi notai Bolognesi che li buttarono giù alla svelta ne' margini de' loro Memoriali. Era roba che nessuno aveva un interesse di raccogliere e di conservare. Per contro, la poesia lirica aristocratica, quella del ceto feudale, de' giureconsulti, de' funzionarj dello

---

(1) E. Levi, in *Studj Mediev.* cit., p. 117. Al buon Levi è sfuggito che il testo da lui trovato abbia la forma di un discordo, e si è affaticato a ricondurre que' pochi versi alla figura di una stanza di canzone, mediante aggiunte e aprendo lacune, anche là dove il senso non è lacunoso. (Cf. F. Pellegrini, in *Rassegna Bibl. della Letter. Ital.*, XXII, 52, che respinge anche lui le correzioni proposte). Nè ha colto nel vero quando ha supposto che l'usignuolo ivi menzionato sia un *senhal*, alla provenzale; cf. più addietro, a p. 86.

(2) Non bene si appose il povero F. Flamini, op. cit., pp. 298 e 320, quando asserì che la poesia di Giacomino Pugliese *Donna, per vostro amore* (Canzon. Vat. 3793, p. 57) sia il testo di una canzone da ballo, precisamente di un *caribo*, e sia un esempio del ballo di questo nome ricordato da Dante. Ciò per il fatto che vi si legge:

> Isto caribo
> ben distribo;
> de le maldiciente
> bon' ò talento;
> lo stromento
> vo sonando
> e cantando ecc.

Questa poesia « dal metro inegualissimo, « saltellante » è, in realtà, un discordo; ma è un discordo che non ha nulla che fare col ballo. La voce *caribo* non sembra qui designare una danza, sì bene una sorta di strumento musicale, secondo la sua etimologia. Sulla quale v. Ascoli, *Arch. Glottol. Ital.*, XIV, p. 348. Secondo le *Leys d'Amors*, I, 356, *garips* « han respieg a « cert especial so d'estrumens ses verba ».

Stato, incominciata a fiorire nel nostro paese durante il secondo ventennio del XIII secolo, trovò chi quell'interesse sentì; furono così messe insieme quelle sillogi in cui la leggiamo ancora oggi. Di essa pertanto si ha una cognizione più esatta.

Chi dice *aristocrazia* dice anche un pò *esotismo* o *internazionalismo* di gusti, tanto in fatto di arte, quanto in tante altre cose. Ora, è tutta di imitazione esotica la poesia lirica aristocratica italiana del XIII secolo? Il desiderio di rispondere convenientemente a questa domanda ci trarrebbe troppo lungi dal nostro assunto. Noi dobbiamo limitarci a osservare che i temi e alcune forme proprie della poesia nazionale che abbiamo studiato nel § precedente, sono passati anche alla poesia aristocratica, senza che vi sia verun motivo per imaginare che tale passaggio abbia avuto luogo per l'interposta poesia francese e provenzale. Tali sono: la Canzone del distacco all'alba o alla partenza, quella della Malmaritata e il Colloquio d'Amore: il Monologo e il Dialogo.

Naturalmente que' temi non furono riprodotti tali e quali, nelle medesime forme, ma furono sottoposti a una elaborazione artistica, a seconda del gusto e del genio di ciascun poeta. Ciò fece, lo abbiamo già veduto, sin dalla fine del XII secolo, Rambaldo di Vaqueiras col Contrasto giullaresco. A giustificare l'alterazione formale, s'aggiungeva poi, alla ragione dell'arte, quella della diversa destinazione de' componimenti. La canzone aristocratica non deve più ormai servire ad animare una danza, ma è destinata ad esser recitata o cantata davanti a degli ascoltatori, ovvero ad esser letta. Per questo scompare la ripresa, divenuta inutile, e si adotta la stanza di canzone; il Monologo, non dovendo più esser detto da un attore, è preceduto o è frammisto a una narrazione esplicativa; il Dialogo non è sempre ripartito stanza per stanza, ma è a libere alternative. Allorché lo si ripartisce stanza per stanza, c'è sempre qualcosa che lo distingue da quello della canzone da ballo. La poesia, cambiando destinazione, ha perduta gran parte della sua efficacia naturale; e il vecchio paragone tra il fiore di campo e il fiore di serra torna ad esser calzante anche nel caso presente.

Ecco ora il repertorio delle poesie a cui abbiamo fatta allusione (1).

---

(1) Un altro repertorio simile, v. in JEANROY, *Orig.*, p. 233 n. sgg.

I. Monologhi (1).

1. Odo delle Colonne (o Anonimo): *Oi lassa 'namorata.* LRV, XXVI. Lamento d'amore in persona di donna.
2. Rinaldo d'Aquino: *Giammai non mi conforto.* LRV, XXXII. In persona di donna, che lamenta la partenza dell'amante crociato. Vi è anche qui un accenno di malmaritata, alla St. vi (« Quando la crocie pilgliao, Ciertto no lo mi penssai « Quelli che tanto m'amao; Ed i' llui tantò amai Ch'i' ne fui batuta E « messa im presgionia Ed in cielata tenuta Per la vita mia »).

II. Monologhi preceduti o mescolati a una narrazione.

3. Federico II (?): *Di dol mi convien cantare.* LRV, LII. Lamento di malmaritata inquadrato tra la 1ª e l'ultima stanza nelle quali parla il poeta.
4. Giacomino Pugliese: *Isplendiente, stella d'albore.* LRV, LXII. Canzone d'addio. Parla l'uomo. Dopo aver riferito il lungo discorso di lui all'amata, l'autore, nella chiusa, nomina sé stesso:

> Di due amanti che s'amano di core
> asai verssi canta Giacomino
> che s' parte di vero amore.

5. Anonimo: *Suspirava una pulcela.* *Studj Rom.*, VIII, p. 228. Lamento di donna per la partenza dell'amico crociato.

III. Dialoghi o piuttosto monologhi seguiti da una risposta.

6. Anonimo: *L'altr'ieri fui im parlamento.* LRV, LXXVI. Malmaritata e Amante. 3 st. la prima, 3 il secondo. Precedono 4 vv. narrativi.
7. Federico II: *Dolze meo drudo, e vattène.* LRV, XLVIII. Dialogo d'addio; 2 st. la donna, 3 l'uomo.
8. Compagnetto da Prato: *Per lo marito ch'ò rio.* LRV, LXXXVII. Malmaritata e Amante; 4 st. la prima, 2 il secondo. L'ultima st. è in bocca della donna, il cui discorso è preceduto dal v. narrativo: « La bella dicie: Per Deo! ».
9. Idem: *L'amore fa una donna amare; E dicie.* LRV, LXXXVIIJ. Dopo questo 1° v. narrativo segue un monologo di donna, interrotto solo alla st. 4 dalla interlocuzione dell'uomo.

---

(1) La sigla *LRV* rinvia al *Libro de Varie Romanze Volgare*, ossia al Canzoniere Vatic. 3793, nell'edizione della Società Filol. Romana.

IV. DIALOGHI DISTRIBUITI STANZA PER STANZA.

10. CIACCO DELL'ANGUILLARA: *Mentr' io mi cavalcava.* Figlia, desiosa di marito, e Madre. Precedono pochi vv. narrativi.
11. MAZEO DI RICO: *Lo core inamorato.* LRV, LXXVIIII. Messere e Donna. Colloquio d'amore. I due vocativi aprono ciascuna stanza.
12. GIACOMINO PUGLIESE: *Donna, di voi mi lamento.* LRV, LVIIII. Donna e Meo sire Colloquio d'amore. Ciascuna stanza si chiude con l'esclamazione: « Amore! » a mo' di ritornello, che ricorda la « ripresa » delle ballate. I due vocativi aprono ciascuna stanza.
13. SALADINO DA PAVIA: *Messer, lo vostro amore.* Canz. Palat. 418, Bartoli-Casini, Bologna, 1881, p. 138. Colloquio d'amore.

Una menzione a parte merita la poesia *Giemma laziosa* di Ciacco dell' Anguillara (1). È questo un dialogo tra un uomo e una villanella, distribuito esso pure stanza per stanza, e si distingue dagli altri ora ricordati per ciò che il dialogo è una richiesta d'amore illecito e una repulsa per parte della villanella. Esso si riconnette, per ciò, non a' dialoghi delle danze, sì bene a' contrasti giullareschi, come quello di Cielo. Si può persino credere che l'autore lo abbia destinato alla recitazione. Difatti, salvo poche stanze (2-3, 7-8), le altre son tutte collegate fra di loro mediante la parola convenzionale, talora messa in fine di stanza, tal'altra entro la stanza.

(1) *LRV*, CCLXI.

CAPITOLO II.

Il teatro latino del Clero.

Il Cristianesimo che co' suoi oratori e i suoi scrittori, dapprima, più tardi col presidio dell'autorità civile, non cessò mai di perseguitare, sino a distruggerla, la passione pel teatro classico, nutriva nel proprio seno i germi di un teatro nuovo. Li nutriva nella organizzazione de' suoi riti e nella vita stessa della sua gerarchia. Come ogni altra manifestazione ecclesiastica, la letteratura che ne derivò ebbe carattere universale, malgrado la sua origine non ufficiale e la riprovazione, che talora non le mancò, da parte delle supreme autorità della Chiesa. Tutta l'Europa Occidentale la conobbe. Sembrò, un tempo, che il merito di averla iniziata ed elaborata, spettasse alla Francia, e un pò anche alla Germania. Ciò per il fatto che sopra questo argomento le ricerche degli eruditi furono colà avviate più presto che altrove. Adesso però noi sappiamo assai di più circa il tempo e il luogo dove la drammatica liturgica ebbe origine e fece i suoi primi passi. Quanto alla sua diffusione, monumenti notevoli sono incominciati a venire alla luce anche dalla Spagna e dall'Italia; né certo tutto è quello che fu pubblicato. Appare da que' monumenti e apparirà altresì, spero, dalle osservazioni che seguono, che, contrariamente a ogni previsione, la parte che, nella storia del teatro latino del Medio Evo, spetta al nostro paese, non è delle più trascurabili. Il « primo principio » di quel teatro si avverte, anzi, in un'opera grandiosa di invenzione italiana. E, per ciò che è dello svolgimento, il repertorio italiano è già abbondante e svariato; presso che tutte le regioni della Penisola vi sono rappresentate. È poi un fatto che le più ampie esplicazioni di cui quel genere fu suscettibile non sono documentate se non da monumenti italiani. Italiane, infine, furono, in origine, certe consuetudini donde si generò quel tanto di elemento comico che racchiude il teatro medievale de' chierici.

I.

La Liturgia Romana.

Il simbolismo nell'Arte e nel rito cristiano. Il servizio divino. Origine dell'Uffizio delle Ore. La vigilia Pasquale, la vigilia domenicale e la vigilia santoriale. Il *cursus* notturno e il *cursus* diurno al IV secolo. Il *Psalmus Responsorius* e l'*Antiphona*. Origine delle *Scholae Cantorum* in Roma. Il *Liber Responsalis* e l'*Antiphonarium* Gregoriano. Il canto del *Responsorium*. Elemento drammatico negli Uffizj Romani dell'Avvento (*Aspiciens a longe*), del Natale, dell'Epifania, della domenica di Settuagesima, della Settimana Santa, della Pasqua, del Mercoledì e Giovedì dopo Pasqua, e dell'Ascensione.

La celebrazione del servizio divino, in ogni religione e in ogni confessione, riveste un carattere essenzialmente simbolico. È una necessità pel mantenimento della Fede, che la Chiesa Cattolica ha sempre riconosciuto e ha ribadito anche di fronte alla Riforma. « La natura dell'uomo », proclamava il Concilio di Trento, « è tale che non può, senza un qualche « soccorso esteriore, elevarsi alla meditazione delle cose divine. La Chiesa « ha perciò stabilito certi usi... e ha introdotte certe cerimonie... per mani- « festare la maestà di quello che fu il più gran sacrifizio, e per eccitare, « con segni sensibili, gli spiriti alla contemplazione delle grandi cose che vi « sono occultate » (1). Si tratta, insomma, di tenere costantemente viva e parlante, davanti alla mente de' fedeli, la memoria delle origini della Fede stessa, de' grandi avvenimenti cui ha dato luogo il suo stabilirsi, de' grandi martirj che ha costato. Ciascuna esteriorità del culto cristiano cela il ricordo dell'origine della religione cristiana: ciascuna cerimonia è la messa in azione di uno di quegli avvenimenti, de' quali riproduce qualcuno degli episodj più significativi.

L'Arte cristiana, gl'indumenti ecclesiastici, lo stesso ordinamento gerarchico della Chiesa, s'informarono a tali concetti. Quando il senso se ne venne smarrendo presso il popolo, soccorse l'erudizione, per illuminare quest'ultimo sopra i misteri delle cose ch'egli era chiamato a vedere, ad

(1) Cap. V; Mansi, *Concilia*, XXXIII, col. 130.

ascoltare e a dire. Anche a dire, perché nella celebrazione de' divini uffizj, il popolo interveniva come personaggio collettivo, e aveva la sua parte nel grande dramma che si rappresentava.

Poiché il Cristianesimo fu uscito trionfante dalla lotta combattuta nell'oscurità delle catacombe, e fu assurto a religione ufficiale, divenuto libero di spiegare in piena luce la magnificenza de' suoi riti, si dié, per prima cosa, a erigere i suoi templi e a onorare i suoi eroi. Del simbolo come ispiratore de' piani delle costruzioni cristiane e di ogni altro elemento decorativo, si è parlato più volte. Sarà più esatto dire che il simbolo fu una sovrapposizione interpretativa apportata dallo spirito cristiano alla struttura de' monumenti architettonici preesistenti. La basilica cristiana a forma di croce, col suo pronao, con le sue navate, con la sua abside ecc., è, insomma, la basilica romana, privata o pubblica poco importa, adattata a esigenze nuove; similmente la basilica a forma rotonda è l'adattamento della rotonda tombale o della termale (1). La spiegazione cristiana di queste forme fu trovata in processo di tempo: il simbolo non promosse l'Arte, ma ne fu la conseguenza. Si volle che ciascun fedele, accedendo al tempio, vedesse erigersi davanti, sia nel complesso delle linee architettoniche, sia in ciascuno degli elementi costruttivi e ornamentali, un ricordo della propria fede. Dovunque il suo sguardo si posasse, tutto doveva risvegliare in lui il ricordo del passato della sua religione e indurlo a meditare sopra i suoi obblighi verso la divinità e verso i suoi simili. Fu così che di ogni minimo particolare la scienza ecclesiastica si industriò di rintracciare il significato riposto.

Chi voglia formarsi un'idea adeguata del modo come, per tutto il Medio Evo, furono intese le esteriorità del culto, non ha che da scorrere il *Mitrale* di Siccardo; opera insigne, della fine del XII o del principio del XIII secolo, in cui il vescovo di Cremona osserva, descrive e spiega ogni elemento della ritualità cattolica (2).

I simboli, dice Siccardo, sono storici o morali. L'altare di pietra sul quale si compie il sacrifizio, deve ricordare a' fedeli Cristo stesso, che è

(1) Dehio u. G. von Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendeslandes*, fasc. I.

(2) L'opera di Siccardo è stata trasfusa, in gran parte, nel *Rationale divinorum Officiorum*, composto da G. Durand, nel 1286. È avvenuto che, avendo gli eruditi francesi adoperato esclusivamente questo, gli eruditi italiani, che li hanno seguiti, e

la pietra quadrata, stabile, sulla quale portiamo i voti delle nostre orazioni; sulla quale uccidiamo l'agnello, il vitello e il capretto, mentre consacriamo la innocenza, le opere e la penitenza di Cristo; nel quale rifacciamo il corpo di Cristo, affinché, credendo in esso, ci rifacciamo da esso. I gradini pe' quali si ascende all'altare sono i martiri che, per amore di Gesù, sparsero il proprio sangue e furono chiamati dalla Chiesa all'ascesa purpurea nel cantico dell'Amore. Il pavimento che si calca co' piedi, è il popolo per il cui lavoro la Chiesa si alimenta; le cripte sotterranee sono gli eremiti, cultori di una vita appartata; le quattro pareti i quattro Evangeli; la lunghezza di quelle la longanimità di questi, che pazientemente tollera le avversità, da che tende verso la patria celeste; la loro larghezza è la carità; la loro altezza la speranza della ricompensa futura. Le chiese a forma di croce ammoniscono che noi dobbiamo esser crucifissi nel mondo, ovvero seguire Gesù crucifisso; giacché chi vuol seguire Gesù deve portare la sua croce. Quelle a forma circolare figurano la Chiesa, che si dilata per tutto il cerchio dell'Orbe; ovvero significano che dal cerchio dell'Orbe noi perverremo a quello della corona dell'eternità. Il cemento onde sono costruite le mura constano di calce, acqua e sabbia. La calce è il fervore della Carità, l'acqua lo Spirito Santo; ad esse si mescola la sabbia, perché gli uomini spirituali sono solleciti delle cose terrene, senza di cui non si vive in questa vita. Le finestre sono i dottori della Chiesa; il vetro attraverso il quale giunge il raggio del sole, è la mente de' dottori. Levando gli occhi alla porta, il fedele vede Cristo stesso. Le colonne sono i vescovi, che sostengono, con la parola e con la vita, la macchina della Chiesa; le basi delle colonne gli uomini apostolici che ne sopportano l'edifizio; le testate delle colonne le menti de' vescovi; i capitelli le parole della Scrittura. Le travi, le assi, le tegole, le piccole scale a chiocciola, i pinnacoli rappresentano i principi, i predicatori, i servi della Chiesa militante; ecc. Quanto alle torri, se ce n'è una sola, questa è la vita del predicatore, o il predicatore stesso, o la mente che tende all'alto; se due, sono le due leggi; se quattro, la dottrina de' quattro Evangeli. Sul sommo della torre si suol porre un gallo, perché

talora copiati, non abbiano citato che il Durand, mettendo da parte il trattato più antico dello scrittore lombardo. Oblio tanto più deplorevole in quanto non è stato privo di conseguenze, come si vedrà più oltre.

il predicatore è sollecito nel ridestare i sonnolenti a confessarsi in Dio. Il tempio figura la Chiesa trionfante. Si dice « Chiesa » per dire « convo-« cazione », cioè il popolo convocato (1).

Gli ornamenti del tempio, gli utensili hanno ciascuno un valore allegorico. I due cherubini che soglionsi dipingere nel tabernacolo, sono i due testamenti. Il candelabro è Cristo, che illumina ogni uomo che viene al mondo; l'astile del candelabro è la Chiesa che sta libera fra le avversità. Nell'astile sono quattro « scyphi » o « sphaerulae », o gigli, perché quattro sono gli Evangeli che predicano Cristo. Le sette lucerne sono i sette doni dello Spirito Santo. L'oro sono i martiri, l'argento le vergini, il bronzo i dottori, il ferro le persone continenti, le gemme le cinque virtù corruscanti. Le trombe, usate ne' primi tempi, e le campane, usate più tardi, ad annunciare la misericordia del Signore e la sua verità, sono i predicatori, cioè i vasi dello Spirito Santo, forti e sonori (2); ecc. ecc.

Sulla scorta del vescovo di Cremona, noi potremmo attardarci intorno a ciascuna delle persone della gerarchia ecclesiastica, intorno a' loro indumenti, alle insegne delle loro dignità (3), ecc.

Ma altre manifestazioni dell'Arte il simbolismo cristiano aveva ispirato, fin da' tempi della Chiesa militante. Niuno ignora il significato delle immagini zootiche nella primitiva pittura ipogeica; le quali, passate poscia a ornare i templi, ne popolarono le absidi e gli archi trionfali, le volte, i lucernai, i portali e i porticati. Tradotti in pietra, sopportarono il peso delle colonne, si arrampicarono su per i capitelli e gli archivolti, si protesero dalle testate delle mensole e delle gronde, coronarono fastigi e guglie; assunsero forme strane di mostri, e formarono, alternandosi con le effigi serene de' Santi, la moltitudine di esseri che dà vita a que' poemi marmorei che sono le cattedrali romaniche e le gotiche.

Noi andremmo troppo al di là de' limiti impostici dal nostro tema se ci proponessimo di spiegare il senso di certe cerimonie del Cattolicismo; di quelle, per es., del battesimo de' catecumeni, della elevazione de' vescovi, della consacrazione delle chiese, ecc. Ci basti ricordare di volo ciò che

---

(1) Lib. I, cap. III, coll. 18-19; cap. IV, coll. 19-26.

(2) Ibd., cap. XIII, coll. 44-56.

(3) Lib. II, coll. 55 sgg.

Siccardo scrive intorno al più augusto de' misteri divini: la Messa. In questo uffizio, egli dice, « repraesentatur » la missione di Cristo dal seno del Padre a redimere il mondo e, simultaneamente, la missione di Cristo dal mondo a placare il Padre: cioè il mistero della Incarnazione e la Passione. La Messa, istituita dallo stesso Gesù, è destinata a ricordare il sacrifizio da lui compiuto, avendo egli detto: « Hoc facite in meam com« memorationem ». Delle cose che si dicono nella Messa, o vi si cantano, « aut gestibus repraesentantur », alcune sono « rememorativa praeteri« torum », altre « demonstrativa praesentium », altre « pronostica futu« rorum ». La cerimonia comprende diverse parti. Esse figurano: la « Christi legatio », la « Ecclesiae gratulatio », la « Christi vel Aposto« lorum praedicatio », l'« auditorum devotio »; infine la Passione, la Discesa all'Inferno, la Resurrezione (1). Insomma, è la rappresentazione quotidiana dell'intiero mistero della religione, in tutto il suo contenuto storico e morale.

A noi più che altro preme di conoscere la formazione della liturgia Ore. È qui che si avvertono le prime manifestazioni, letterarie e sceniche, del futuro teatro liturgico.

Antichissimo esso pure, e celebrato in maniere diverse nelle chiese di Oriente e di Occidente, nelle monacali e nelle basilicali, l'Uffizio canonico delle Ore, come è noto, non fu sempre lo stesso, ma venne modificandosi a poco a poco, sino a unificarsi nell'Uffizio Romano. Io non farò qui che riassumere, alla meglio e per sommi capi, quanto sopra questo importante argomento hanno scritto i più dotti storici della liturgia (2).

Era un'idea cristiana della prima ora, che Gesù, morto abbandonato dai Discepoli, risorto il terzo giorno, salito al Cielo il quarantesimo, dovesse tornare ancora una volta da trionfatore e da giustiziere, in un anno e in

---

(1) Lib. III, cap. I, col. 91. Nella Messa, è stato giustamente osservato (v. WILMOTTE, *Les origines du drame liturgique*, in *Bull. de la classe des lettres* dell'Accad. Reale di Bruxelles, 1901, p. 719), c'è un dialogo tra l'officiante e il popolo: quello, invocante il Signore e esprimente il voto che Egli sia con lui; questo, ritornante al suo pastore tale optazione o associantesi alle sue esaltazioni mistiche e a' suoi appelli. Per es. *Dominus vobiscum: Et cum spiritu tuo. Sursum corda: Habemus* ecc. *Orate, fratres: Suscipiat* ecc.

(2) Mi valgo specialmente del magistrale lavoro di P. BATIFFOL, *Hist. du Bréviaire Romain*, Paris, Ricard, 1911 (3ª ediz.).

una stagione indeterminata. Poiché la notte dal Sabato Santo al giorno della Pasqua era quella in cui il Salvatore era uscito vittorioso dal sepolcro, così sarebbe una simile notte che egli riapparirà vivo nel mondo. Questa notte, bisognava non dormire, ma vegliare e pregare, sino allo spuntar del giorno, nell'attesa del passaggio di Dio. Ecco perché dalla sera del Sabato Santo sino al canto del gallo del giorno di Pasqua, i fedeli, ne' primi tempi del Cristianesimo, restavano a pregare in comune.

Questa idea della parosia generò la consuetudine della vigilia Pasquale. Dalla vigilia Pasquale derivò la vigilia domenicale. Come la Pasqua aveva la sua grande veglia notturna, così ciascuna domenica finì per avere la sua veglia notturna. L'istituzione della vigilia domenicale è tanto antica quanto quella della stessa domenica (1).

La vigilia domenicale avrebbe dovuto durare tutta la notte. Ciò nondimeno essa incominciava, di regola, solamente al canto del gallo. Per restar fedeli al pensiero primitivo, si consacrò alla preghiera il principio della notte, l'ora del vespero. Così ciò che oggi si chiama *Vespro* non fu altro, in origine, che il principio della vigilia notturna. Il programma di questa liturgia delle preghiere comportava tre esercizj differenti: il canto de' salmi, la lettura delle Sacre Scritture, le orazioni o collette.

L'ufficio vigiliale, che era, in origine, proprio della solennità della domenica, fu esteso di buon'ora alle solennità delle feste de' martiri. Ciascun anniversario di martire, detto, con pietoso eufemismo, *natale*, fu celebrato, come il giorno del Signore, da una solennità liturgica preceduta da una vigilia. In Roma, le vigilie de' martiri si celebravano nelle chiese suburbane, ne' cemeterj dove i santi corpi riposavano.

A queste *nocturnae convocationes* delle domeniche e degli anniversarj de' martiri si aggiunsero, pure per tempo, i « giorni di stazione » ossia di digiuno: il mercoledì e il venerdì. Essi pure ebbero una vigilia, consacrata alla celebrazione de' misteri, in riunioni del culto.

Tale il più antico stato dell'uffizio divino, secondo i più recenti archeologi della liturgia, quali il De Rossi (2), il Duchesne e il Batiffol: vigilie domenicali, vigilie cemetariali e vigilie stazionali. Ciascuna com-

---

(1) Batiffol, p. 3; Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 219.

(2) De Rossi, *Inscript. Christ. Urbis Romae*, II, p. 34 (*Appendix liturgica*).

prendeva un triplice Uffizio: vespertino (*lucernare*), notturno e mattinale (*gallicinium*).

Al IV secolo, il servizio della preghiera pubblica incominciò a modificarsi sotto l'influenza di cause nuove. Allorché alla Chiesa fu dato di professare liberamente il proprio culto, la celebrazione dell'Uffizio divenne quotidiana, grazie all'influenza del monachismo orientale che la estese all'Occidente. L'opera liturgica del IV secolo, in Roma, consisté nell'organizzare la quotidianità di un doppio servizio salmodico: da una parte, il *cursus* notturno, comprendente i Vesperi, l'ufficio Notturno al canto del gallo, e le Laudi mattinali; dall'altra, il *cursus* diurno, comprendente le tre salmodie di Terza, Sesta e Nona. I due corsi furono celebrati in chiesa da associazioni di vergini e di asceti, sotto la direzione de' chierici, con una pompa musicale affatto nuova (1).

Questa, in breve, la genesi delle Ore canoniche.

In origine, il canto de' salmi non era eseguito all'unisono dall'assemblea, perché il numero delle persone che sapevano leggere era esiguo e i libri erano rari, sì bene da un diacono, a solo. Costui diceva i salmi con una melopea, a volte semplice come un recitativo, a volte un pò più adorna (2). L'assemblea frattanto ascoltava in silenzio il Solista che eseguiva il canto del salmo; indi attaccava il *Gloria* finale, che era cantato all'unisono. A questa salmodia a solo (*Psalmus Responsorius*) fu sostituita, nel IV secolo, la salmodia in coro (*Antiphona*). Fu una necessità imposta dal fatto che la voce gracile di un lettore, se dapprima aveva potuto bastare a fissare l'attenzione di un'assemblea ristretta, nel breve spazio di una piccola chiesa, non era ormai più sufficiente per una gran folla e per una grande basilica. Bisognava che il canto divenisse più potente: « *tamquam* « *undis refluentibus stridet ecclesia* » (3). L'Antifona è il canto di due cori che si rispondono con versetti differenti. L'un coro canta il primo versetto, l'altro il secondo, e così via. Inoltre il canto antifonato, che, nella sua semplicità originaria, non era se non una melopea monotona, divenne una melopea tanto variata quanto espressiva. La salmodia vocale antifonata,

---

(1) Batiffol, pp. 8, 35.

(2) « Tam modico flexu vocis facie- « bat sonare lectorem psalmi, ut pronun- « cianti vicinior esset quam canenti »; Augustini *Confess.*, X, 33; Batiffol, p. 6.

(3) Ambrogii *Exameron*, III, 15; Batiffol, p. 30.

incominciata nelle chiese orientali, fu introdotta in Roma in un'epoca che non si riesce a precisare: secondo alcuni all'epoca di papa Celestino I (422-432) (1), ma probabilmente più tardi (2). Allora gli antichi *lectores* delle chiese romane, diaconi, d'ordinario, dalla voce grave e virile, cedettero il posto a cori di voci fresche di fanciulli (3). Nacque così, nella prima metà del VII secolo, il canto romano e con esso le *Scholae Cantorum* della basilica Vaticana e della Laterana. Dell'uno e delle altre la prima apparizione risale a' tempi di Gregorio Magno († 604); ma sono probabilmente più vicini al vero coloro che opinano che sotto il nome del celebre Pontefice vada non l'opera di lui solo, sì anche quella di molti Pontefici precedenti, e che la creazione del canto romano delle Antifone e de' Responsorj sia collettiva. D'altra parte quella creazione non si compì tra le mani di san Gregorio, ma continuò anche dopo di lui (4).

Frattanto, alle vigilie domenicali e stazionali si aggiungevano, in Roma, quelle de' giorni « privati »; e si costituiva così l'ufficio canonico quotidiano romano. Il Batiffol ha dimostrato l'influenza che, tanto sopra la formazione de' testi letterarj dell'Uffizio Romano, quanto sopra la musica, hanno esercitato i monaci de' monasteri allora annessi alle basiliche di Roma, segnatamente quelli di San Pietro in Vaticano. La *Schola* de' monaci cantori di San Pietro è stata il vero e proprio luogo d'origine dell'Uffizio canonico Romano (5). La liturgia praticata presso la « Confessione » (la tomba) del principe degli Apostoli è divenuta la liturgia di tutte le chiese, perché tutti, da ogni parte dell'Orbe, guardavano a San Pietro. Una volta codificato l'Uffizio basilicale di San Pietro, una volta pubblicati i *Libri Responsales* e gli *Antiphonaria*, detti di san Gregorio, ma in realtà di San Pietro, essi conquistarono le altre chiese di Roma dapprima, poi quelle degli altri paesi, ove sostituirono il *cursus* Benedettino e il Gallicano. Nel 760 Paolo I manda al Re Pipino un esemplare del *Liber Responsalis*,

(1) BATIFFOL, p. 53; DUCHESNE, *Liber Pontif.* I, p. 230.

(2) BATIFFOL, p. 55.

(3) Degli antichi *lectores* rimane memoria in diverse iscrizioni. Il DE ROSSI, *Roma sotterranea*, III, p. 239 ne pubblica una del cimitero di S. Callisto, in cui si esalta la virtù canora del diacono Redento. Intorno alla sostituzione dei fanciulli ai *lectores*, v. BATIFFOL, p. 61 sg.

(4) BATIFFOL, p. 64 sgg.

(5) BATIFFOL, p. 72 sgg.

ovvero la raccolta di Antifone e di Responsorj dell'Uffizio Romano, che sarà quindi innanzi il canone di tutta la Cristianità latina (1).

Intanto il culto de' martiri, già commemorati nelle chiese suburbane, erette ne' luoghi de' loro martirj, sopra le stesse loro pietre sepolcrali, viene trasferito entro le mura della città. Si fissano i giorni delle loro vigilie, corrispondenti a quelli de' loro « Natali »; se ne estende il culto alle altre chiese; e si compila così il Calendario Romano, nel quale ciascuna data è un anniversario e ciascun anniversario una commemorazione (2). Fu questo il momento culminante dello sviluppo della liturgia Romana.

Della liturgia Romana dell'VIII e del IX secolo noi possediamo un monumento insigne nel *Responsoriale et Antiphonarium Romanae Ecclesiae* secondo l'antico uso de' canonici della basilica Vaticana. Il ms. si conserva ancora nell'Archivio Capitolare di S. Pietro (3). Esso è del sec. XII, ma rappresenta senza dubbio, salvo qualche tardiva interpolazione, facilmente individuabile, la liturgia Romana del tempo di Pipino e di Carlomagno. Per convincersene, basta metterlo a riscontro con la descrizione minuziosa che del cerimoniale Romano ha lasciato Amalario da Metz. Discepolo di Alcuino, consigliere di Luigi il Debonario e maestro della Scuola palatina, Sinfosio Amalario si era recato in Roma per perfezionarsi nella scienza liturgica. Educato alla liturgia delle chiese Franche, rimase entusiasta di quella che si praticava in Roma e compose intorno a questa due trattati che oggi sono fondamentali per la conoscenza di queste materie (4).

Ciò premesso, conviene che il lettore, per ben comprendere quel che passiamo a dire, ricordi che, secondo il *Responsoriale* di S. Pietro e la relazione di Amalario, l'Uffizio Notturno era tripartito in *Vespro*, *Notturno* propriamente detto, e *Laude* (5). Ciascuna di queste tre parti consisteva: 1°, in Salmodie, di numero variabile a seconda de' varj servizj; 2°, in Lezioni di passi della Scrittura, seguite da versetti; 3°, in Orazioni.

---

(1) BATIFFOL, p. 101 sg.

(2) BATIFFOL, p. 98 sgg.

(3) *Responsorialia et Antiphonaria Romanae Ecclesiae a S. Gregorio Magno disposita*; in I. M. THOMASII *Opera Omnia*, T. IV, Romae, 1749, con note di A. F. Vezzosi.

(4) *De Ecclesiasticis Officiis*, e *Liber de Ordine Antiphonarii*, in *Patrol.* CV, col. 986 sgg., 1243 sgg.

(5) *Compieta* non appartiene all'Uffizio Notturno. Era un esercizio puramente conventuale e non basilicale: la preghiera del sonno de' monaci. Cf. BATIFFOL, 88,

Le Salmodie erano *antifonate*. Senonché la voce *antifonare* non ha adesso il valore che aveva avuto al IV secolo. *Antifonare* significa ora intercalare, tra ciascun versetto o coppia di versetti, un periodetto estraneo, d'ordinario, al salmo. Questo periodetto fu chiamato, per analogia, *Antiphona*: lo si ripeteva durante il corso del salmo e non lo si cantava soltanto al principio o alla fine del medesimo. L'*Antiphona* è *notata*, ed è sul tono di questa frase musicale che si canta tutto il salmo (1).

Seguiva la Lezione Scritturale, che era seguita, a sua volta, da *Responsoria*. Al IX secolo il *Responsorium* è tutt'altra cosa che il *Psalmus Responsorius* antico, ricordato dianzi. Mentre l'*Antiphona* era il canto alternato tra due Cori, il *Responsorium* era un canto alternato tra un Solista e il Coro (2). Esso si compone di un *Responsorium* propriamente detto (℟), di un Versetto (℣) e di una Doxologia (*Gloria*). Il Solista (*Praecentor*, Maestro del Coro) canta il testo iniziale del Responsorio, a solo. Il Coro lo ripete all'unisono. Poi il Solista canta il versetto, e il Coro ripete il Responsorio integralmente come prima. Indi il Solista canta la Doxologia, e il Coro ripete la seconda parte del Responsorio. Finalmente colui canta una seconda volta il testo del Responsorio e il Coro lo ripete integralmente per la terza volta (3). Le parole de' Responsorj son tratte dalla Bibbia e si adattano al tempo a cui sono destinate. Non sono, in sostanza, che de' centoni, ma sono ingegnose ed eloquenti. Esse parlano un linguaggio spesso drammatico e valgono potentemente a ravvivare, nel santuario della basilica, la memoria degli avvenimenti che si commemorano.

Ma il *Responsoriale* Gregoriano, considerato nel suo insieme, forma una composizione unitaria. È un immenso poema, storico e morale, di cui

---

(1) Batiffol, p. 111. « Antiphona dicitur vox reciproca. Antiphona inchoatur ab uno unius chori, et ad symphoniam. Psalmus cantatur per duos choros »; Amalarii *De Eccles. Off.*, Lib. IV, cap. vii, col. 1189; ma v. gli altri testi citati dal Batiffol, p. 118.

(2) « Responsorius cantus inde dicitur, quod alio desinente, id alter respondeat. Inter Responsoria quoque et Antiphonas hoc differt, quod Responsoriis unus dicat versum, in Antiphonis autem alternent versibus Chori. Antiphona Graeci, Responsoria vero Itali traduntur primum invenisse »; Rabani Mauri *De Institut. Cler.*, I, 33. « Responsoria ab Italis longe ante tempora sunt reperta »; Isidori *De eccles. off.*, III, 11. Il Responsorio è il *Graduale* della Messa, trasportato nell'Uffizio; è, come si vede, di invenzione romana.

(3) Batiffol, p. 123 sg.

in ciascun giorno si recita un canto. Vi si rispecchia tutto il passato dell'Umanità, decaduta e salvata, tutta la storia, tragica e gioiosa, della Redenzione; la lotta eterna tra il Bene e il Male; l'aspirazione umana verso l'eternità; la contemplazione ammirata della grandezza divina; la implacabilità della vendetta e la immensità della misericordia. Vi si coglie il sonito di mille voci di tempi lontani, il fremito di mille anime di tempi presenti. Quest'opera composita è quanto di più vasto, di più grandioso la mente umana abbia saputo concepire per onorare la divinità. Opera organica, nella molteplice varietà de' particolari; opera non si sa dire se più epica o più lirica o più drammatica, era destinata a parlare allo spirito e a' sensi nello stesso tempo. E conviene ripensare che si è prodotta in un'epoca in cui coloro che partecipavano alla cerimonia, ossia alla sua messa in azione, non adempivano passivamente alla funzione loro, ma comprendevano e sentivano il testo, con piena consapevolezza della propria parte. A tutto ciò si aggiunga il fascino di un linguaggio il più chiaro e il più breve; la magnificenza senza pari della inscenatura, nella vastità di un ambiente a colonne, ad archi, a pareti e volte istoriate, con sfarzo di paramenti preziosi, tra giuochi di penombre e bagliori di luminarie. Ma sopratutto si consideri la melodia che rivestiva quelle parole, nata insieme con esse e dalle quali era inseparabile: melodia giammai superata ne' tempi posteriori, ad onta della potenza degli intelletti che vi si provarono, essendosi smarrito il sentimento che ispirò i primi compositori. Potremo solo così formarci un'idea di quel che fu l'Uffizio Gregoriano, tra l'VIII e il IX secolo. Creazione in parte anonima e collettiva, bensì, ma recante l'impronta indelebile del genio di Roma. E appunto per queste sue qualità essa si impose alle liturgie degli altri paesi e si mantenne in onore sino alla fine del XII secolo. Ciò che le si venne sostituendo posteriormente, sotto la spinta or dell'una or dell'altra causa esterna, non pareggia, dal lato estetico, quella immortale creazione romana.

Che l'Uffizio Romano dovesse assumere, quando più quando meno vivamente, degli atteggiamenti drammatici e addirittura teatrali, compatibilmente con la sua gravità ieratica, è ovvio pensare. Tale è difatti l'andamento di parecchi degli Uffizj che leggiamo nel *Responsoriale et Antiphonarium* di S. Pietro.

Il *Circulum Anni* incominciava all'Avvento. Qui i Responsorj dànno all'Uffizio una fisonomia propria. Amalario parla con entusiasmo di quello

della 1ª Domenica: *Aspiciens a longe* (1). Benedetto Canonico, nel *Liber Politicus*, di cui tratteremo diffusamente più avanti, composto tra il 1140 e il 1143, descrive il modo con cui lo si cantava (2). In quel Responsorio, la liturgia Romana introduceva, pur senza nominarlo, Isaia, assegnandogli una parte che al Batiffol fa risovvenire una scena celebre de' *Persiani* (3). Il *Praecentor* indirizzava al Coro muto queste enigmatiche parole (4):

℟. Aspiciens a longe ecce video Dei potentiam venientem, et nebulam totam terram tegentem. Ite obviam ei et dicite: « Nuntia nobis si tu es ipse qui regnaturus es in « populo Israel ».

Tutto il Coro riprendeva, come un'eco tumultuosa, la voce del Profeta:

Il Coro: Aspiciens a longe ecce video Dei potentiam venientem, et nebulam totam terram tegentem.

Il Maestro del Coro: ℣. Quique terrigenae et filii hominum, simul in unum, dives et pauper!

Il Coro: Ite obviam ei et dicite.

Il Maestro del Coro: ℣. Qui regis Israel, intende. Qui deducis velut ovem Ioseph! Qui sedes super Cherubin!

Il Coro: Nuntia nobis si tu es ipse qui regnaturus es in populo Israel.

Il Mestro del Coro: ℣. Tollite portas, principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit.

Il Coro: Qui regnaturus es in populo Israel.

Il Maestro del Coro: Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Il Coro: Aspiciens a longe etc.

E si ripeteva il periodo iniziale.

---

(1) *De ordine Antiphonarii*, VIII, col. 1260.

(2) « Tres lectiones leguntur [nell'Av« vento, *ad matutinum*] de Isaia propheta. « Prima lectio *Visio Isaiae*. Resp. *Aspi« ciens a longe*, quo finito dicitur versus « *Quique terrigenae* totum: deinde repe« tuntur *Ite obviam et dicite*. Vers. *Tollite « portas, principes, vestras* totum: repe« tuntur *Qui regnaturus es in populo Israel*. « *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*. « Incipit a capite *Aspiciens a longe* »; Mabillon, *Musaeum Ital.* II, p. 119, *Ordo Romanus XI*.

(3) Batiffol, p. 134. Amalario dice però che il periodo iniziale « ex persona « Joannis potest dici ... scilicet tantum a « longe quantum distat coelum a terra »; *De Ord. Antiphon.*, VIII, col. 1261.

(4) *Responsoriale*, p. 18.

La potenza drammatica di questa breve composizione non ha bisogno di essere illustrata. Questa è come un dialogo tra l'Umanità, ansiosa nell'imminenza dell'intervento divino, e il Profeta, impersonato dal Coro (1).

Ma nel *Responsoriale* ci sono altri Uffizj non meno solenni, in cui il carattere scenico è ancora più deciso.

Nell'ultimo Venerdì dell'Avvento, alle Laudi, dopo il *Benedictus*, si antifonava il dialogo tra Maria e Gabriello (2):

« Quomodo fiet istud, Angele Dei? » ecc.
« Audi, Maria, Virgo Christi, Spiritus Sanctus superveniet » ecc.

Nel II Notturno dell'Uffizio della notte del Natale, si svolgeva, nella basilica Vaticana, tra il *Praecentor* e il Coro il dialogo seguente (3):

IL MAESTRO DEL CORO: ℟. « Quem vidistis, Pastores, dicite. Annuntiate nobis « in terris quis apparuit ».

IL CORO: « Natum vidimus et choros Angelorum collaudantes Dominum ».

IL MAESTRO DEL CORO: ℣. « Dicite quidnam vidistis et annuntiate Christi nati« vitatem ».

Il *Responsoriale* aggiunge questa didascalia: « Finitis lectionibus, « quinque vel sex de Canonicis, induti pluvialibus, in medio Chori simul « cantent Antiphonam: *Ecce Maria genuit* usque ad *mediam* ». L'uno e l'altro Coro rispondevano all'unisono per tre volte: *Ecce Agnus Dei.* Dopo di che « processionaliter imus ad *Sudarium Christi* (4), cantando *Te Deum* « *laudamus* ». E là si celebrava la Messa.

Il dialogo *Quem vidistis* veniva cantato inoltre come Antifona nell'Uffizio del Natale, alle Laudi. Rolando, diacono di Pisa (XII sec.), fa

(1) Il Durand interpreta i Cori dell'Avvento nel modo seguente: « Chorus igitur « psallentium clericorum, qui significat « chorum Prophetarum et multitudinem « Sanctorum, Christi adventum expectan« tium, animam suam dilatat et introitum « in jubilo cantat quoniam Prophetae, Pa« triarchae, Reges et sacerdotes omnesque « fideles adventum Christi cum desiderio « expectabant, clamantes, implorantes: « " Emitte agnum, Domine dominatorem « terrae „; et item: " Veni, Domine, et « noli tardare „ » etc.; op. cit., lib. VI, cap. 5, c. 64.

(2) *Responsoriale*, p. 34.

(3) Ibid., p. 38.

(4) Era un Oratorio chiamato anche della *Veronica* e di Santa Maria *ad Praesepe*, nella Basilica Vaticana. Era stato fondato da Giovanni VII che lo aveva fatto adornare di un musaico raffigurante la Natività. V. TOMMASI, op. cit., p. 39.

conoscere che l'Antifona *Pastores dicite* etc. era cantata, in qualche luogo, da una parte del Coro. La risposta de' Pastori era cantata da tre o quattro sacerdoti, dal di dietro dell'altare (1). Donde si vede, sia per la separazione topografica, sia per il numero ristretto de' sacerdoti che rispondevano in persona de' Pastori, che vi era una coscienza drammatica e anche un principio di messa in iscena. Alla parte de' Pastori allude anche Siccardo, che scrive: « In secundo Nocturno... cantantes *cum Pastoribus* jocundamur » (2). Il Durand è più esplicito: « Et quia primus paries [cioè la prima metà del « Coro] est *ex Hebraeis*, ideo primitiae, scilicet *Pastores*, in communione « loquuntur ad eos » (3). E aggiunge: « In laudibus matutinis quasi « choraeam dicimus, unde in prima Antiphona dicimus: *Quem vidistis,* « *pastores?* etc. Et ipsi respondent: *Natum vidimus* ». Lo stesso giorno del Natale si cantava, in S. Pietro, l'Invitatorio: « *Christus natus est* « *nobis; venite adoremus* » (4). Siccardo scrive che questo Invitatorio « *in persona Angelorum* cantatur, a quibus *Pastores* vel potius omnis « populus ad adorandum Dominum invitatur » (5). Il Durand ripete le medesime parole (6).

Il giorno dell'Epifania, pure nella basilica Vaticana, il I Notturno consisteva in un dialogo tra il *Praecentor* e una parte del Coro, impersonanti, l'uno Erode, l'altra i Re Magi (7):

℟. Interrogabat Herodes Magos: « Quod signum vidistis super natum Regem? ». « Stellam magnam fulgentem cuius splendor illuminat totum mundum. Et nos « cognovimus et venimus adorare Dominum ».

℣. « Vidimus stellam eius in Oriente et venimus ».

---

(1) « Ad *Benedictus* Antiphona *Gloria* « *in excelsis Deo*. Qua finita pars que « regit Corum incipit vario modo cantare « *Benedictus*. Altera pars respondet se- « cundum versum eodem modo. Et statim « pars que inceperit Antiphonam illam « " Pastores dicite ,, alta voce cantat. « Qua dicta, tres vel .IIII. ex fratribus post « altare respondent succinendo illum ver- « sum " Infantem vidimus ,,. Finitur « *Benedictus*. Cum autem crepusculum « apparuerit cantetur missa ». ROLANDI *Liber de Ordine Officiorum*, Cap. *De Nocte Natalis Domini; Quid agendum sit cum legitur lectio nona*. L'opera di Rolando, diacono della chiesa di Pisa, manca nel Migne e non mi risulta se e dove fu pubblicata. Il passo che precede è tratto dall'esemplare esistente nel Cod. 1785 (sec. XII) della Biblioteca Universitaria di Bologna, alla c. 8.

(2) *Mitrale*, lib. V, cap. VI, col. 219.

(3) *Rationale* cit., lib. VI, cap. 43: *De Officio Natalis Domini*.

(4) *Responsoriale*, p. 40.

(5) Loc. cit.

(6) Loc. cit.

(7) *Responsoriale*, p. 47.

Secondo il *Responsoriale* di S. Pietro, in quel giorno non si cantava l'Invitatorio. Però non doveva essere così in altre chiese, perché il Durand scrive che l'Invitatorio « dicitur *in persona Magorum* aliis qui non vide-« rant nunciantium » (1).

Con la Settuagesima la Chiesa entrava nella tristezza. Quella domenica rammemorava lo spazio de' settanta anni in cui il popolo d'Israele fu sotto la servitù di Babilonia. La Chiesa si disponeva alla Quaresima, e incominciava a rappresentare a' fedeli, ne' divini Uffizj, la caduta dell'uomo, il suo bando dal Paradiso terrestre, la penitenza che Iddio gli impose e la speranza del ritorno nella grazia di Lui. Il tempio ora si veste a lutto; non si canta più il cantico dell'allegrezza, l'*Alleluia*. A partire dalla domenica di Passione, non più *Te Deum* né *Gloria Patri*. I Responsorj hanno ora un carattere distinto: l'Uffizio mira a preparare la compunzione del cuore e ad avviare i devoti alle pratiche della penitenza corporale.

I Responsorj della Settimana di Passione, composti « a magistris « sanctae Romanae Ecclesiae », come informa Amalario (2), sono un'opera portentosa per efficacia drammatica. Essi parlano al cuore de' fedeli, stimolandoli alla contrizione a al dolore; ovvero esprimono lo strazio di Gesù, abbandonato e tradito; la congiura de' nemici; l'indecisione e poi la brutalità, l'accecamento e le minacce della folla.

Ma di più tragico effetto erano, senza dubbio, gli Uffizj degli ultimi tre giorni della Settimana Santa, quelli de' quali G. B. De Rossi (3) e L. Duchesne (4) hanno pubblicato gli *Ordines* più antichi. Anch'essi sono una pura invenzione romana. L'Uffizio, in questi tre giorni, diveniva la grande Rappresentazione del Mistero doloroso della Passione, Morte e Sepoltura del Redentore, nonché degli inesprimibili lamenti dell'Umanità penitente (5).

---

(1) Op. cit., lib. V, cop. 16: *De Festo Epiphaniae.*

(2) *De Ordine Antiphon.*, XLIII.

(3) *Inscriptiones*, loc. cit.

(4) *Origines* cit., p. 439 sg.

(5) La lettura del racconto della Passione, secondo ciascuno de' quattro Evangelisti, nella Domenica delle Palme, nel Martedì, Giovedì e Venerdì Santi, è un'istituzione di data antichissima: la si fa risalire al II secolo, al tempo di Alessandro I. (V. Moroni, *Dizion.* 41, p. 269). Tutti conoscono come vien fatta. Negli antichi Messali mss. le parole narrative sono precedute da un *C* (*Chorus*), le altre a discorso diretto, da una ✠, se dette da Cristo, da un *S* (*Solus*), se dette da altro personaggio. Così pure si continuò a

La cerimonia si iniziava alla mezzanotte del Giovedì (*Feria V, in Coena Domini*), in S. Giovanni in Laterano, senza *Deus in adiutorium*, ma *absolute*, senza *Tu autem*, sino alla Pasqua, e senza *Gloria Patri* ne' salmi, sino a' Vespri del Sabato Santo (1). Oltre i salmi antifonati, comprendeva le Lamentazioni di Geremia, la lezione di passi di sant'Agostino e delle Epistole di san Paolo. Alle Laudi non si cantava *Kyrie eleison*.

All'Uffizio del Venerdì Santo (*Feria VI in Parasceven*), in Santa Croce in Gerusalemme, si spegnevano, l'una dopo l'altra, tutte le luci, di guisa che, alla fine del *Benedictus* delle Laudi, non ne restava accesa che una sola, che si faceva scomparire dietro l'altare (2). Morto Gesù, la luce del mondo si era estinta e le tenebre cadevano sopra tutta la terra. L'Uffizio si celebrava nella oscurità assoluta, salvo una lampada per poter leggere. Le parole de' Responsorj corrispondevano a questa teatralità, fatta per colpire lo spirito de' fedeli. Essi facevano parlare direttamente Gesù e gli ponevano in bocca tutta la pietà della vittima, rassegnata e misericordiosa, il ricordo del tradimento e del supplizio (3). Contenevano un appello commosso della Madre a' Discepoli fuggitivi; esprimevano l'orrore della coscienza umana a tanta iniquità (4); il trasalire della Natura stessa (5) e della Legge (6).

I due Responsorj del II Notturno formano due interlocuzioni tra Gesù e la Madre. Il primo è in persona di Gesù:

℟. Insurrexerunt in me viri iniqui absque misericordia, quaesierunt me interficere et non pepercerunt, in faciem meam spuere, lanceis suis vulneraverunt; et concussa sunt omnia ossa mea. Ego autem aestimabam me tanquam mortuus super terram. ℣. Et dederunt in esca mea fel, et in siti mea potaverunt me aceto. Ego autem.

---

stamparle per qualche tempo. Di queste notazioni parlò, fin dal 1867, il Sepet, in *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, XXVIII, p. 10. Ora vi è tornato sopra il Wilmotte, op. cit., p. 720. Nei Messali mss. esse sono assai più frequenti di quanto sia parso a' due valenti studiosi; cf. Bannister, *Monum. Valic. e Paleogr. music. lat.*, p. 191 sgg.

(1) *Responsoriale*, p. 88, e nota.

(2) Amalario, *De ordine Antiphon.*, cap. XLIII, XLIV; Benedetto Canonico, *Ordo Romanus I* (in Mabillon, *Museum Italicum*, II), p. 20 sg.

(3) « Eram quasi agnus innocens; duc- « tus sum ad immolandum et nesciebam. « Consilium fecerunt inimici mei adver- « sum me, dicentes » etc.; *Responsoriale*, p. 89.

(4) « Verax datur fallacibus, pium fla- « gellat impius » etc.; ibid. 91.

(5) « Tenebrae factae sunt » etc.; ibid.

(6) « Velum templi scissum est » etc.; ibid.

Nel secondo parla la Madre al Figliuolo:

℟. Vadis propitiatus ad immolandum pro omnibus; non tibi occurrit Petrus, qui dicebat mori tecum; reliquid te Thomas qui aiebat: « Omnes cum eo moriamur! » Et ne unus ex illis, sed tu solus duceris qui castam me conservasti, Filius et Deus meus. ℣. Promittentes tecum in carcerem et in mortem ire, relicto te, fugerunt. Et ne. Vadis propitiatus (1).

L'Uffizio vigiliale della Pasqua incominciava nel pomeriggio del Sabato Santo, alle tre, e consisteva in una serie di lezioni e di Responsorj. In San Giovanni in Laterano, vi si aggiungeva il battesimo de' catecumeni, mentre la *Schola Cantorum* cantava le litanie. La basilica era tenuta al buio; ma, dopo l'*Agnus Dei*, il Maestro diceva: *Accendite!* e allora tutta si illuminava. La prima messa della Pasqua incominciava col canto trionfale del *Gloria in excelsis* e l'*Alleluia* (2). La gioia era tornata nel mondo.

Il *Responsoriale* di San Pietro ci apprende che la cerimonia del Mattino della Pasqua, in Santa Maria Maggiore, si svolgeva nel modo seguente:

Ad matutinum tres vel quatuor de Fratribus [cioè de' Cardinali], *induti pluvialibus cantant Invitatorium, similiter Lectiones et Responsoria cum pluvialibus.*

Dopo cantate le Antifone alleluiatiche e i salmi, un sacerdote, *pluviali indutus*, turificava l'altare. Quindi incominciavano i Responsorj (3):

Il Maestro del Coro: ℟. Angelus Domini descendit de coelo et accedens revolvit lapidem et sedit super eum et dixit mulieribus: « Scio enim quia Crucifixum quaeritis; « venite et videte ubi positus erat Dominus ». Alleluia.

Il Coro: Angelus Domini — dixit mulieribus.

Il Maestro del Coro: ℣. Angelus Domini loquutus est mulieribus dicens: « Quem « quaeritis? An Iesum quaeritis? »

Il Coro: « Angelus Domini ascendit » etc.

---

(1) Il servizio della Adorazione della Croce e il canto degli « improperia » (« Po« pule meus, quid tibi feci? » etc.), con intercalatovi il « Trisagio » (« Agios o « Theós, Agios o Ischirós » etc.), in greco e in latino, fu introdotto nell'Uffizio del Venerdì Santo più tardi, tra l'XI e il XII secolo. Gl'improperj sono cantati da un diacono, e consistono in una allocuzione di Dio al popolo ingrato e iniquo. Nel cod. Nonantolano di cui al § III, essi precedono immediatamente il Responsorio « Vadis propitiatus ».

(2) Benedetto Canonico, *Ordo* cit., p. 7.

(3) *Responsoriale*, p. 94.

Seguiva il *Gloria.* Poi il Maestro riprendeva.

Angelus Domini locutus est mulieribus dicens: « Quem quaeritis? Jam surrexit. « Venite et videte ». Alleluia. Alleluia.

IL CORO: Angelus Domini locutus est etc.

IL MAESTRO DEL CORO: « Ecce praecedet vos in Galileam. Ibi videbitis sicut dixit « vobis ».

IL CORO: Angelus.

Tutti cantano il *Gloria* e nuovamente il principio del passo: « An« gelus » etc.

Vorrei che il lettore fissasse la propria attenzione sopra quella formula interrogativa: « Quem quaeritis? ». L'estensore del testo liturgico la ha desunta dalle parole di Matteo: « Scio enim quia Crucifixum quae« ritis » (XXVIII, 2-7); e da quest'altro di Marco: « Nolite expavescere: « Iesum quaeritis Nazarenum crucifixum » (XVI, 6). L'interrogativo si trovava in Luca: « Quid quaeritis viventem cum mortuis? » (XXIV, 5). Inoltre esso ricorreva nel racconto dell'arresto, secondo Giovanni: « Processit « et dixit eis: Quem quaeritis? » (XVIII, 4); « Quem quaeritis? Illi autem « dixerunt: Iesum » (ibd., 7). Col volgere a interrogativa la frase di Matteo e di Marco, avendo nell'orecchio l'eco di quelle di Luca e di Giovanni, l'estensore ha gittato, inconsciamente, un seme al quale era riservata una fortuna inattesa. Egli ha virtualmente creata la scena teatrale della visita delle Donne al Sepolcro e con essa il teatro stesso. Per ora non c'è che l'allocuzione dell'Angelo; ma le Donne non tarderanno a rispondere. Il protoplasma del dramma liturgico del Medio Evo è proprio qui, in queste due innocenti parole del liturgista romano, secondo che si vedrà nel paragrafo seguente (1).

Le Antifone delle Laudi consistevano ugualmente nelle parole rivolte dall'Angelo alla Maddalena: « Noli flere, Maria. Alleluia. Resurrexit

---

(1) Giova conoscere che al Sabato Santo, dopo la comunione, nella Messa, in alcune chiese d'Italia si cantava un Uffizio del Sepolcro, in cui tutte le antifone erano l'allocuzione dell'Angelo alle pietose visitatrici. Non sarà inutile al lettore di conoscere il testo di questo Uffizio, che trascrivo dall'Antifonario del Cod. 123 della Biblioteca Angelica, sec. XI, c. 112. Di esso codice terremo parola più a lungo nel § III.

Antiphona. Vespere autem sabbati que lucescit in prima sabbati venit Maria Magdalena et altera Maria videre Sepulchrum. Alleluia. Oia-evovae.

Psalmus. Magnificat ...

« Dominus. Alleluia » etc. Vi si ripeteva: « Scio quia Jesum quaeritis » ecc., e l'invito a visitare il Monumento vuoto: « Venite et videte » ecc.

Il I Responsorio dell'Uffizio del Mercoledì dopo la Pasqua ripete l'allocuzione Angelica. I Responsorj del Giovedì, pure dopo la Pasqua, esprimono lo smarrimento della Maddalena, davanti al Sepolcro vuoto, e la sua domanda a Gesù apparsole sotto le spoglie di ortolano (1).

Nel I Notturno dell'Ascensione, il 2° Responsorio (tratto dagli *Atti degli Apostoli*, I, 11) ripeteva le parole degli Angeli a' Discepoli ammirati del prodigio: « Viri Galilei, quid admiramini in coelum? Alleluia. Etc. » (2).

Il *Responsoriale* detto propriamente di san Gregorio, nelle redazioni che sono a stampa e in quelle che mi è dato di consultare manoscritte (3),

---

Antiphona.	Respondens autem Angelus dixit mulieribus: « Nolite timere; scio enim quod Hiesum queritis ». Alleluia. Ovae.
Versus.	Fecit potentia.
Antiphona.	« Venite et videte locum ubi positus erat Dominus ». Alleluia. Ovae.
Versus.	Deposuit po.
Antiphona.	« Cito euntes dicite discipuli[s] quia surrexit Dominus ». Alleluia. Oia-evovae.
Versus.	Esurientes.
Antiphona.	« In Galilea Hiesum videbitis sicut dixit nobis ». Alleluia. Ovae.
Versus.	Suscepit Israel.
Antiphona.	« Nolite expavescere. Hiesum Nazarenum queritis crucifixum. Non est hic; surrexit ». Alleluia. Ovae.
Versus.	Sicut locutus est.
Antiphona.	Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum orto iam sole. Alleluia. Oia-evovae.
Versus.	Gloria Patri.
Antiphona.	Et dicebant ad invicem. « Quis revolvit nobis lapidem ab hostium monumenti? » Alleluia. Alleluia. Ovae.
Versus.	Sicut erat.

(1) Ricorderemo di volo che nell'Uffizio Romano non entravano gl'Inni. L'Inno, introdotto nella poesia ecclesiastica di Occidente per la prima volta da sant'Ambrogio, nel 386, per istruzione de' suoi fedeli di Milano, fu un cantico popolare (« quotidie totius populi ore celebratur »; AMBROSII *Sermo contra Auxentium*, 34). Composto dapprima in dimetri giambici, detti *ambrosiani*, poi anche ritmici, in fine, con la rinascenza Carolingia, in alcaici e saffici, furono interdetti nella liturgia dei chierici: « Nil poetice compositum in ec« clesia psallatur, sicut et sancti praeci« piunt canones » (MANSI, *Concilia*, IX, 778). Furono bensì accolti nella liturgia Benedettina, grazie alla quale si formò una vera e propria antologia di quanto di meglio era stato composto in forma lirica da sant'Ambrogio, Prudenzio, Sedulio, Venanzio Fortunato, sino a Paolo Diacono e a Rabano Mauro. Alla fine dell'VIII secolo e al principio del IX, sotto l'influenza vittoriosa della Chiesa di Roma, l'Innario era ammesso solo nella liturgia di alcune abbadie, come quelle di Fulda e di Montecassino, ma fu ben tosto ripreso da molte chiese oltramontane. V. BATIFFOL, pp. 205 sgg.

(2) *Responsoriale*, p. 97.

(3) Nello stesso volume del Tommasi, nell'edizione del MURATORI, *Liturgia Romana Vetus*, e in quella del MIGNE, *Patrol.* LXXVIII.

non differisce gran cosa da quello di S. Pietro per ciò che è del testo. Dalla redazione edita dal Migne, secondo un codice del IX secolo (LXXVIII, 770-71), apprendesi che le parole dell'Angelo erano cantate da un diacono. Lo stesso scrive Benedetto Canonico (1).

Tale l'Uffizio liturgico che, sotto l'impero Carolingio, l'efficacia unificatrice di Roma seppe diffondere in tutta quanta l'Europa. Scomparso l'impero Carolingio, la feudalità, sminuzzolando l'amministrazione, genera l'anarchia degli usi, anche in fatto di disciplina ecclesiastica. Si creano rivalità tra chiesa e chiesa e, come adesso passiamo a studiare, non si esita a manomettere la maestà stessa dell'Uffizio Gregoriano. Questa manomissione segnò l'inizio del dramma regolare.

II.

Svolgimento del Dramma Liturgico.

La liturgia Romana fuori d'Italia. La scuola di San Gallo e i *Tropi*. Il Tropo drammatico del *Quem quaeritis* Pasquale. I Tropi del Natale, dell'Ascensione e del San Giovanni. Ampliamenti progressivi del Tropo drammatico nelle chiese Benedettine e nelle basilicali.

Sulla storia delle prime manomissioni dell'unità dell'Uffizio Gregoriano noi abbiamo informazioni precise. Esse avvennero allorquando, nella scuola musicale di San Gallo, furono inventati i primi *Tropi*. Non ho da richiamare alla memoria del lettore che cognizioni già acquisite.

L'introduzione della liturgia Romana nelle chiese transalpine, imposta dalle leggi Carolingie (2), ebbe per conseguenza che, ne' centri di cultura

---

(1) *Ordo* cit., p. 38.

(2) « Omni clero. Ut cantum Romanum pleniter discant et ordinabiliter « per Nocturnale et Graduale Officium « peragatur, secundum quod beatae me- « moriae genitor noster Pippinus rex de- « certavit ut fieret, quando Gallicanum « tulit ob unanimitatem Apostolicae Sedis « et Sanctae Dei Ecclesiae pacificam con- « cordiam »; KAROLI MAGNI *Capitularia* (23 marzo 789), in *Mon. Germ. Hist.*, *Leges*, Sect. I, T. I, p. 61. « Accensi praeterea « venerandae memoriae Pippini genitoris « nostri exemplis qui totas Galliarum ec- « clesias Romanae traditionis suo studio « cantibus decoravit, nos etc. »; KAROLI *Epistola generalis* (786-800), in *Mon. Germ. Hist.*, *Leges*, Sect. I, T. I, p. 80.

musicale e letteraria, esistenti presso i maggiori monasteri di Francia e di Germania, si formassero delle *Scholae Cantorum*, sull'esempio di quelle del Laterano e del Vaticano (1). Maestri di musica romani furono chiamati a insegnarvi (2). La scuola di Metz fu fondata da Pietro, quella di San Gallo da Romano, musicisti di Roma, inviati da papa Adriano a Carlomagno (3). E costoro salirono presto in celebrità, perché, oltre che ad ammaestrare altrui nella scienza musicale, attesero a comporre essi stessi altre melodie e a farne comporre da' loro allievi (4).

Il genere in cui sembra abbiano preferito di esercitarsi que' due maestri e i loro discepoli, è quello delle *sequelae* o *sequentiae*, dette « Metenses » quelle di Pietro, « Romanae » quelle di San Gallo (5). Erano de' gorgheggi (*jubili, jubilationes*) sull'ultimo *a* dell'*Alleluia* del Graduale; delle code melodiche interminabili, di grande valore musicale, certo, ma siffattamente lunghe da affaticare qualsiasi petto e qualsiasi ugola, nonché estremamente difficili a ritenere a memoria (6).

---

(1) Gl' Italiani rimproveravano a' Germani la inettitudine al canto, attribuendola a imperfezione fisiologica, per cui seguiva che quando la voce « mitem nititur edere « cantilenam », allora « naturali quodam « fragore quasi plaustra per gradus confuse « sonantia rigidas voces iactat »; JOHANNIS DIACONI *Vita sancti Gregorii papae*, Lib. II, Cap. I, in *Acta Sanct. Martii*, II, 147.

(2) « Karulus imperator cognomine Ma- « gnus, cum esset Romae ... rogat Papam, « tunc secundo quidem Adrianum, cum « defuncti essent quos ante Gregorius mi- « serat, ut iterum mittat Romanos can- « tuum gnaros in Franciam »; EKKARDI IV *Casus Sancti Galli*, in *Mon. Germ. Hist.*, II, p. 102.

(3) « Tunc regis precibus ... Adrianus « papa permotus, duos in Galliam cantores « emisit »; JOHANNIS DIACONI, op. cit., II, 148. « Mittuntur, secundum regis pe- « titionem, Petrus et Romanus et cantuum « et septem liberalium artium paginis ad- « modum imbuti »; EKKARDI IV, op. e loc. cit. Pietro raggiunse la sua destinazione di Metz; Romano, colto dalle febbri durante il viaggio, dovè arrestarsi a San Gallo, ove rimase.

(4) « Dein uterque, fama volante, stu- « dium alter alterius cum audisset, emu- « labantur pro laude et gloria, naturali « gentis suae more, ut alterum transcen- « deret »; EKKARDI IV, op. e loc. cit. Lo scrittore aggiunge che il monastero di San Gallo, per gl' insegnamenti di Romano, crebbe in reputazione, « non « solum in cantu, sed et in caeteris doctri- « nis ».

(5) « Fecerat quidem Petrus ibi iubilos « ad Sequentias, quas Metenses vocat; « Romanus vero Romanae nobis e contra « et amoenae de suo iubilos modulaverat »; EKKARDI IV, op. e loc. cit.

(6) Per tutto questo e per altro di cui trattasi in questo paragrafo veggasi il bel libro di L. GAUTIER, *Hist. de la Poésie Liturgique au Moyen-Age; Les Tropes*, Paris, 1886, opera rimasta disgraziatamente incompiuta.

Una preoccupazione che appassionava da tempo i maestri di San Gallo era di escogitare un espediente che facilitasse la memoria di quelle affannose sequele di pneumi, quando un caso li mise in presenza di ciò che cercavano. Era il tempo in cui la grande abbazia ospitava il quartetto celebre formato da Notker, Hartmann, Ratperto e Tutilone (1). Il caso è narrato da Notker con ricchezza di particolari. L'espediente era stato trovato da' monaci di Jumièges, nella Neustria: esso consisteva nel sostituire alla vocale *a* alcune parole: delle parole qual si fossero, purché atte a fissare nella memoria gli andirivieni della melodia alleluiatica. A ciascuna sillaba si faceva corrispondere una nota, a ciascuna nota una sillaba. La notizia di questa trovata, giunta a San Gallo verso l'860, vi suscitò entusiasmo. Notker, giovane, allora, e già fornito di gusto letterario, ne fu preso al par degli altri. Solo, a lui parve che le parole da far seguire all'*Alleluia* non bastasse che fossero adatte a servire come espediente mnemotecnico, ma che dovessero avere altresì un valore letterario. E allora si mise a comporne delle altre egli stesso; e queste furono le prime *Prosae*. La *Prosa* non fu pertanto, in origine, che un'aggiunta letteraria all'*Alleluia* del Graduale (2).

Le intercalazioni di Notker non toccavano la musica: erano delle parole messe insieme per riempire una frase melodica che i cantori erano obbligati a cantare in bianco, con uno sforzo enorme. Differivano da quelle di Jumièges pel fatto di avere un valore letterario che a queste mancava. Comunque, l'espediente, per quanto imposto da una necessità pratica, era sempre una violazione della liturgia canonica: una prima breccia aperta nell'unità della composizione Gregoriana. Com'era da aspettarsi, le aggiunte Notkeriane non restarono le sole. Una volta aperta la breccia, Hartmann e Ratperto ne profittarono per introdurre, nella liturgia, delle brevi poesie ritornellate, da cantarsi in determinati momenti dell'Uffizio, specialmente alla Processione o avanti l'Evangelo. Questi furono i primi *Versus* (3).

---

(1) « De Notkero, Ratperto, Tuotilone « discipulis eius et Marcelli, quoniam qui« dem cor et anima una erant, mixtim, qua« lia tres unus fecerint, quantum a patribus « audivimus narrare incipimus. Hi quidem « ... Marcello ... sunt coniuncti. Qui in divi« nis eque potens et humanis, septem libe« rales eos dixit ad artes; maxime autem ad « musicam »; EKKARDI IV, op. cit., p. 94; e v. tutto il seguito della narrazione.

(2) B. NOTKERI BALBULI *Liber Sequentiarum; Praefatio*, in *Patrol.* CXXXI, col. 1003.

(3) GAUTIER, op. cit., p. 23 sgg.

Lo scopo a cui tendevano i musicisti di San Gallo era quello di conferire alla funzione religiosa un più ampio sviluppo e una maggiore solennità. Essi pensarono di assegnare a' chierici, nello svolgimento della cerimonia, una parte più importante di quella che vi avessero in Roma, ma ciò, beninteso, senza detrimento della parte sacramentale, riserbata a' sacerdoti e di natura sua intangibile. La « cappella » voleva farsi onore: ecco tutto. Tutilone cooperò anche lui a quest'opera, avendo ricorso, però, a un altro sistema. Notker aveva composto parole senza musica; Hartmann e Ratperto avevano composto parole e musica, indipendentemente dal testo ufficiale. Tutilone si limitò a interpolare il testo ufficiale, appiccando ad alcune frasi di questo uno strascico di parole proprie, e adattando a queste parole delle melodie, a volte composte anteriormente, a volte composte da lui stesso ovvero da qualcuno de' suoi confratelli.

La trovata di San Gallo ebbe conseguenze enormi. Le aggiunzioni apportate al testo venerabile della Chiesa, dette *Tropi* (1), apersero la via, a chiunque lo volesse, di intercalare un testo nuovo e senza autorità nel testo autentico e ufficiale, di cui Roma aveva così sapientemente fissate le linee. Opere di retori di second'ordine, a quel che li giudica il Gautier, i Tropi costituirono una moda che dilagò in tutta Europa, come si ha occasione di verificare ne' tanti libri di canto che rimangono (*Troparia, Prosaria*), datati dal IX al XII secolo, per uso di chiese di Francia, di Germania e d'Italia. Il segreto di tanto successo risiede, non c'è dubbio, nella concorrenza reciproca delle chiese e de' monasteri, ma più ancora ne' pregi intrinseci della musica. Le melodie de' Tropi valgono, infatti, più delle parole: taluni le giudicano melodie veramente popolari, piene di eleganza e di

(1) « In quibusdam ecclesiis *Tropi dicuntur* [*nell' Introito*] pro psalmi ex istitutione Gregorii papae ad maius gaudium de Christi Adventu repraesentandum. Est autem Tropus quidam versiculus, qui in *praecipuis* festivitatibus cantatur immediate ante Introitum quasi quoddam praeambulum et continuatio ipsius. Introitum illum *Puer natus est* etc. praecedit Tropus iste: *Ecce adest de quo Prophetae cecinerant dicentes*: Puer natus est etc. »; DURANDI *Rationale* cit., Lib. IV, Cap. 5, c. 64. « Tropus, in re liturgica, est versiculus quidam aut etiam plures ante, inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi »; M. GERBERT, *De cantu et musica sacra* etc., I, p. 340. La definizione del Gerbert è più esatta, come risulterà anche dagli esempj che citiamo più avanti. Sull'origine greca del nome *Tropus, Trophus* v. GAUTIER, op. cit., p. 55 sg.

finezza (1). Vi fu un momento in cui la diffusione di quelle aggiunte, nella liturgia Benedettina, dapprima, poi anche nella basilicale, crebbe al punto da costituire un elemento nuovo, musicale e letterario, che rischiò di invadere e di dominare tutta la liturgia cattolica, se Roma non se ne fosse preoccupata in tempo e non fosse corsa a' ripari.

Nell'ordine della storia letteraria, le conseguenze dell'invenzione del Tropo furono più considerevoli ancora. Trasformati, nel XII secolo, in vere e proprie canzoni rimate, e distaccate dal testo liturgico, diedero il motivo, prima, alla lirica latina religiosa, poscia alla profana. E c'è chi li considera come la fonte di tutte le poesie latine de' Goliardi (2). Senza dire delle questioni, troppo grosse per non dover essere qui almeno accennate, che si collegano con l'origine delle voci *trobar*, *trobairc*, *trouvère*! Finalmente, ed è questo che a noi interessa precipuamente, l'invenzione del Tropo segna l'ora della prima apparizione in Europa della forma drammatica regolarmente costituita. Il dramma, già virtualmente esistente nell'Uffizio Gregoriano, viene adesso a esplicarsi definitivamente in una forma concreta, volutamente teatrale.

Il testo Gregoriano che ebbe a subire le prime interpolazioni da parte de' musicisti di San Gallo fu quello dell'*Introito*. Nel *Liber Sacramentorum* di san Gregorio, l'*Introito* è chiamato *Antiphona ad Introitum*, perché lo si cantava dal Coro alternativamente, prima che il celebrante uscisse dal sacrario, e durante il tempo che egli e la Processione che lo seguiva, impiegavano a percorrere lo spazio tra quello e l'altare (3). Secondo i liturgisti, quel corteo raffigurava la venuta del Salvatore sulla terra (4).

L'Introito della Messa del Natale consisteva nelle seguenti parole:

Puer natus est nobis. Et filius est nobis. Cuius imperium super humerum eius. Et vocabitur nomen eius. Magni consilii angelus.

Ps.: Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Gloria Patri etc. (5).

---

(1) GAUTIER, op. cit., p. 8.

(2) Ibd., p. 190 sgg.

(3) V. le note al *Liber*, in *Patrol.* LXXVIII, col. 265.

(4) PLANTON, *Encyclop. Eccles.*, IV, p. 1076.

(5) Manca nel *Responsoriale et Antiphonarium* di San Pietro; si trova nel *Liber Antiphonarius* detto propriamente di San Gregorio, in *Patrol.* LXXVIII, col. 646.

Ecco come quel breve testo fu ampliato a San Gallo:

Hodie cantandus est nobis puer quem gignebat ineffabiliter ante tempora Pater, et eundem sub tempore generavit inclyta Mater.

INTERROGATIO:

Quis est ipse puer quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis? Dicite nobis ut collaudatores esse possimus.

RESPONSIO:

Hic enim est quem praesagus et electus symmista Dei, ad terras venturum praevidens, longe autem praenotavit sicque praedixerat: *Puer natus est nobis* absque nascentium ordine procreatus de Virgine sine viri semine. *Et filius datus est nobis*, qui nos filios sui Parentis adoptivos fecit, carnem sumens, quos et nominat fratres. *Cuius imperium super humerum eius*, Deus quod Pater suo misso in mundum nato et incarnato semper suum dat secundum carnem. *Et vocabitur nomen eius* quod exstat omne super nomen, quod supernae tremunt potestates, terra et infernus quod adorant et trepidant. *Magni consilii angelus*.

Ps.: *Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit*, miro modo, cum de Virginis utero et homo processerat et ut Deus imperitat.

Gloria Patri etc. Alleluia! Laus tibi, Christe, qui hodie cum magna luce descendisti. Dicite: Eia! Alleluia! (1).

In quattro de' più antichi Troparj di San Gallo, quel breve testo liturgico fu ampliato, come si vede, da ogni lato, mediante aggiunte apportatevi in principio, nel mezzo e alla fine. Ne derivò una composizione nuova nella quale il carattere drammatico è visibile. Essa consiste, infatti, in una *Interrogatio* (o *Inquisitio*) e in una *Responsio*: in un dialogo, insomma. Léon Gautier (2) e, dopo di lui, Marius Sepet (3) hanno scorto qui il primo germe del futuro teatro, l'embrione che bisogna quasi studiare col microscopio. E ciò è esatto. Senonché di simili embrioni microscopici ce n'erano già degli altri più antichi nel *Responsoriale et Antiphonarium* di San Pietro. Di nuovo, nel testicciuolo San Galliano, c'è il fatto delle rubriche *Interrogatio*, e *Responsio*, fatto che non ha un valore puramente grafico, ma che attesta, nello stesso scrittore del libro, la nozione della portata effettiva di quelle due parole. Per ciò che è dello sviluppo del testo letterario e della parte scenografica, il Tropo in questione non va, però, al di là del punto dove

(1) GAUTIER, op. cit., p. 63.

(2) Op. cit., p. 218.

(3) *Antiquités liturgiques et antiquités dramatiques*, articolo che prende le mosse dal libro del Batiffol; nel vol. *Origines catholiques du théâtre moderne*, pp. 15-16.

era già pervenuta la liturgia Romana. Il dialogo esiste, bensì, ma ripartito tra personaggi indeterminati o collettivi, e viene scambiato, non già tra due attori, sì bene tra due *parietes* del Coro.

Non è così del Tropo dell'Uffizio Notturno della Pasqua. Il testo romano di questo Uffizio figurava la visita delle Marie al Sepolcro e l'annuncio che l'Angelo dà loro della avvenuta resurrezione. Abbiamo veduto che l'estensore di quel testo aveva fatto parlare esclusivamente l'Angelo, ponendogli in bocca le parole del Vangelo (1). Ma quelle parole, sotto la sua penna, erano divenute una interrogazione rivolta alle Donne. Ora dov'erano le Donne? Il diacono che profferiva la domanda: *Quem quaeritis?* doveva pure aver lo sguardo rivolto verso qualcuno, e la sua interrogazione non poteva a lungo cadere a vuoto.

A San Gallo, quando Tutilone, o altri, prese a rimaneggiare quel testo, dové trovarsi non esservi nulla di più semplice che far seguire, alla domanda dell'Angelo, la risposta delle Donne: *Jesum Christum*; risposta che veniva tanto più naturale in quanto negli orecchi del tropista non poteva non frullare, secondo abbiamo detto più addietro, il dialogo scambiato tra Gesù e la turba al momento dell'arresto: « Quem quaeritis? » « Jesum » etc. Ed ecco, per la prima volta nell'Europa moderna, prodursi il dramma regolare, comportante un dialogo tra personaggi determinati (2). L'embrione romano acquista forma, ed è da questo momento che è consentito a noi di parlare, finalmente, di « dramma ».

---

(1) K. Young, *The Harrowing of Hell*, pubblica alcuni testi dell'*Elevatio Crucis*, da mss. di San Gallo, in cui al testo canonico del Mattutino della Pasqua è aggiunto un *Versus*; questo, per es.:

Haec est alma dies in qua spoliatur Avernus;
Resurrexit homo Deus; exultate redempti!

Lo si legge anche nell'*Antiphon. et Respons.* detto di s. Gregorio, nell'ediz. del Tommasi, vol. cit., p. 237.

(2) Come si vede, io dissento da coloro che ammettono la generazione multipla del dramma liturgico, prodottasi spontaneamente da' passi dialogati del Vangelo (cf. Wilmotte, op. cit., p. 724); e accetto, nelle linee generali, l'opinione propugnata dal Creizenach (op. cit., I, 47 sgg.), che è, del rimanente, quella di L. Gautier. Circa lo svolgimento ulteriore del *Quem quaeritis*, non seguo il Lange nelle classificazioni che ha fatto de' testi da lui raccolti (*Die Lateinische Osterfeiern*), classificazioni che si fondano sopra fatti che possono essere, e sono qualche volta certamente, soltanto casuali. Ben presto il *Quaem queritis* si innestò col testo del Graduale, come avviene in qualche esempio, per cui v. al paragrafo seguente.

Il più antico Tropario di San Gallo, il celebre Cod. 484 (1), dà questo Tropo antichissimo nella forma seguente:

INTERROGATIO:
Quem quaeritis in Sepulchro, Christicolae?
RESPONSORIO:
Ιησυμ Nazarenum crucifixum, o Coelicolae.
Non est hic; surrexit sicut prædixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de Sepulchro.
Alleluia.

L'ampliamento è consistito nell'avere il tropista aggiunto la *Responsio* e i due appellativi *Christicolae* e *Coelicolae*, appellativi che, nati a San Gallo, resteranno incastonati nell' *Offitium Sepulchri* finché questo continuerà a recitarsi (2).

Ma l'aggiunta della risposta delle Donne importava l'entrata in iscena delle Donne stesse, cioè di attori che rappresentassero la loro parte. E allora, come a un diacono era stata affidata, in Roma, la parte dell'Angelo, così ad altri diaconi, distaccati dal Coro, fu assegnata, in San Gallo, quella delle Donne. La scena, che dapprima si svolgeva davanti o allato all'altare, figurante il Sepolcro, si volle avesse luogo davanti o allato a un Sepolcro simulato, costruito a bella posta (3). Il diacono impersonante l'Angelo (e più tardi, in qualche località, furono più d'uno) (4) indossò una stola candida, come era scritto nel Vangelo (5); egli si distaccava dal resto del Coro, al momento opportuno, per recarsi nel luogo dove la sacra scena doveva svolgersi, e colà aspettava l'arrivo delle pietose pellegrine. I diaconi incaricati della parte di costoro si distaccavano essi pure, a tempo debito, dal Coro, per recarsi davanti al Sepolcro, donde tornavano indietro per recare la gran novella: « È risorto! » (6). Il Coro veniva, in tal modo, a rappresentare l'assemblea de' Discepoli. Il Tropo drammatico San Galliano è un dramma minuscolo, in sole tre battute. Ma noi siamo ormai in piena azione teatrale.

(1) GAUTIER, op. cit., p. 220.

(2) Solo più tardi, in qualche luogo, all'appellativo *Christicolae* fu sostituita la formula *o tremulae mulieres*; v. paragrafo seguente.

(3) V. paragrafo seguente.

(4) Così a Narbona (DU MÉRIL, p. 93), a Mont-S.t Michel (ibid., p. 95), a Orléans (ibid., p. 113); e v. il paragrafo seguente.

(5) LANGE, p. 122 (Praga), ecc.

(6) GAUTIER, op. cit., p. 218,

Una volta creato questo schema, sopra di esso furono ricalcati i Tropi di altre festività dell'anno liturgico. Il successo del *Quem quaeritis* Pasquale incominciò per tempo e lo si dové, probabilmente, a motivi di ordine musicale. Ecco un Tropo drammatico dell'Introito della Messa del Natale: si tratta di un'aggiunta fatta in principio del testo canonico *Puer natus est*:

Quem quaeritis in Praesepe, Pastores? Dicite.

RESPONDENT:

Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum, secundum sermonem Angelicum.

RESPONDENT:

Adest hic parvulus cum Maria, matre sua, de qua, vaticinando, Isaias propheta: « Ecce Virgo concipiet et pariet filium ». Et nuntiantes, dicite quia natus est.

RESPONDENT:

Alleluia! Alleluia! Iam vere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum Propheta dicentes: *Puer natus est* (1).

Ed eccone un altro dell'Introito dell'Ascensione. Esso esiste in un *Troparium Prosarium* della Biblioteca di Vich, in Ispagna, ove provenne dall'abbadia di Pripoll (2) e in un altro italiano di cui al paragrafo seguente. Anche questo Tropo fa da cappello al testo canonico, che incomincia con le parole *Viri Galilei* (cf. § I, p. 120):

Quem creditis super astra ascendisse, o Celicole?

RESPONSIO:

Ihesum qui surrexit de Sepulchro, Agnicole.

RESPONSIO:

Iam ascendit ut predixit: « Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum, Deum « meum et Deum vestrum ».

RESPONSIO:

Alleluia.

Regna, terre, gentes, lingue, decantate Domino.

Quem adorant Celi cives in paterno solio.

Viri Galilei.

Il *Troparium* di Pripoll e l'italiano sono dell'XI secolo; ma sono copie di altri più antichi (3).

---

(1) Altre redazioni in Troparj di San Marziale di Limoges e di Nevers; cf. GAUTIER, op. cit., p. 219; e v. al paragrafo sg.

(2) YOUNG, *Some Texts of Liturgical Plays*, p. 309.

(3) V. paragrafo seguente.

La medesima provenienza da Pripoll ha un Tropo pel Natale di san Giovanni:

Quem creditis natum in Orbe, o Deicole?
Iohannem precursorem ortum de sterili, Angelo nunciante, o Celicole.
Iam natus est ut dixit Salvator: « Mitto Angelum meum ante me qui preparet « viam meam ».
Eia, psallite omnes, Cristicole!
De ventre (1).

Il Gautier vorrebbe riportare al medesimo stampo un Tropo per la festa di San Pietro:

Quis es, Domine?
RESPONDET:
Adsum Petrus;

il quale, nel ms., è preceduto da una didascalia: *Petrus, ad ostium pulsans, occurrit; puella illum interrogans hocius* (2). Vedremo fra poco che probabilmente è esistito un Tropo dell'Epifania, foggiato esso pure sopra il *Quem quaeritis* Pasquale.

Affermando che i Tropi del Natale, dell'Ascensione e del San Giovanni furono ricalcati sopra il *Quem quaeritis* della Pasqua, io mi discosto dall'opinione di Léon Gautier, secondo il quale ciascuno di quelli (all'infuori del Tropo del San Giovanni, che l'illustre scrittore non conobbe), sarebbe nato indipendente dall'altro. Conviene osservare che la caratteristica comune di quelle brevi composizioni consiste nella formula iniziale *Quem quaeritis*. Questa formula era propria unicamente dell'Uffizio Pasquale Romano; fu ad essa che si attaccarono le code inventate da' Tropisti. Per contro, i Tropi drammatici del Natale, dell'Ascensione e del San Giovanni, non furono intessuti sopra delle parole preesistenti; e la differenza tra quello e questi consiste, in altri termini, in ciò: che l'Uffizio della Pasqua è un Introito « tropato », gli altri sono « Tropi » essi stessi: de' pezzi composti di sana pianta e messi a far da preambolo all'Introito, il quale è rimasto intatto.

---

(1) YOUNG, *Some Texts*, p. 309.

(2) Op. cit., p. 219. Ms. lat. 1118 della B. N. di Parigi. Il Gautier rimanda anche al V. E. 1343 della Biblioteca Nazionale di Roma, cioè al Sessor. 62, ma questo codice, del quale tratteremo nel paragrafo seguente, contiene bensì qualche Tropo drammatico, non quello in questione.

Con questo non intendo punto di escludere che anche l'Uffizio del Natale, il quale si apriva del pari con una interrogazione, *Quem vidistis, Pastores?* (v. p. 114) possa essere stato tropato, in qualche luogo, simultaneamente e indipendentemente dall' Uffizio della Pasqua. La cosa, anzi, apparirà più che mai verisimile da quanto diremo fra poco. In ogni modo, l'episodio raffigurato nel *Quem quaeritis in Praesepe* è diverso da quello raffigurato nel *Quem vidistis*. Il primo rappresenta la scena dell'arrivo de' Pastori al Presepe, e coloro che interrogano sono gli Angeli ovvero le *Obstetrices*; il secondo rappresenta la scena del ritorno, e colui che interroga è Erode oppure sono i Magi. Ciascuno degli Uffizj Gregoriani era suscettibile di ampliamento, perché tutti erano forniti dello stesso dinamismo. Tuttavia quello del Sepolcro vi si prestò per primo e segnò il punto di partenza dello svolgimento letterario del Dramma Liturgico.

Il Sepolcro e il Presepe: le due più antiche costruzioni scenografiche del Medio Evo. A simulare l'uno e l'altro, servì, per qualche tempo, l'altare. Ma non si dové tardare a erigere de' Sepolcri e de' Presepi a bella posta, per l'occasione. Ne' Troparj più antichi, l'Uffizio della Pasqua reca talvolta il titolo *Ad visitandum Sepulchrum, In visitatione Sepulchri, Visitatio Sepulchri* e simili (1); gli scrittori parlano di un *Sepulchrum imaginarium* (2). Il Presepe, già tema di tante figurazioni iconografiche, sin da' primi tempi dell'Arte Cristiana (3), esisteva già, forse soltanto dipinto, come abbiamo veduto, nella basilica di San Pietro, in Roma, ed era la meta della processione del Natale (4). Ma alla costruzione di un Presepe plastico fanno pensare alcune didascalie de' drammi liturgici. « Praesepe sit « paratum retro altare et imago sanctae Mariae sit in eo posita », dice l'istruzione scenica dell' *Uffizio de' Pastori* di Rouen (5). Era innanzi a

---

(1) Gautier, op. cit., p. 221; Young, *The Harrowing of Hell*, p. 905 ecc.

(2) V. il passo di Siccardo che riferiamo al paragrafo seguente

(3) V. N. Baldoria, *Il Natale nell' Arte*, in *Italia, periodico artist. illustr.*, 1888; l'articolo è rifuso nel libro di A. Venturi, *La Madonna*, p. 219 sgg.

(4) È noto che la basilica di Santa Maria Maggiore si chiamò anche di Santa Maria *ad Praesepe*; v. F. Liverani, *Del nome di Santa Maria « ad Praesepe » che la Basilica Liberiana porta*, Roma, 1854.

(5) Du Méril, *Origines*, p. 147; De Coussemaker, *Drames liturgiques*, p. 235. Con ciò non s'intende negare l'autenticità del notissimo passo di Tommaso da Celano relativo al Presepe di Greccio. Da quel passo appare che san Francesco abbia costruito, non un Presepe plastico, sì bene un vero Presepe animato, entro una vera stalla, con un bue e un asinello vivi.

queste costruzioni che, di notte, avanti alle prime luci, nel *gallicinium*, si snodavano lentamente le lunghe teorie di monaci e di chierici antifonanti e salmodianti. Uno di questi ultimi, un diacono, precedendoli, vi si collocava allato, aspettando l'arrivo della testa del corteo. All'approssimarsi di questo, altri diaconi se ne distaccano, e, mentre la grave assemblea si dispone in cerchio, ovvero mentre ciascuno riprende il proprio posto negli stalli del Coro, una scena drammatica si svolge. Una domanda, una risposta, un annuncio. È nato! È risorto! L'assemblea erompe in un'esclamazione: Eia! Evoae! Alleluia! L'atto è compiuto: le campane suonano a festa, tutti si volgono verso l'altar massimo e la Messa dell'alba incomincia (1).

Tale la messa in iscena di quel dramma minimo che fu creato a San Gallo co' ricami che i maestri di quella *Schola* si dilettarono di fare sopra la trama musicale di Roma. Ciò avvenne nella seconda metà del IX secolo (2).

Ma la musica di San Gallo irradiava dappertutto, e con essa la letteratura e le consuetudini che vi si collegavano. Il successo del *Quem quaeritis* Pasquale fu enorme, al di fuori del luogo d'origine. Nato in una casa Benedettina, si diffuse dapprima alle altre case Benedettine di Francia, di Germania, d'Italia e di altri paesi (3). Indi penetrò, con gli altri Tropi, nelle chiese basilicali e nelle cattedrali; lo si celebrò con l'intervento del vescovo e poi anche con quello delle autorità civili (4). Presto le tre interlocuzioni non bastarono, e incominciarono gli ampliamenti.

Gli ampliamenti dell' *Officium Sepulchri* si scorgono in Mss. dell'XI secolo. La triplice interlocuzione costituì un nucleo intorno al quale si vennero via via, dove prima dove poi, aggiungendo altre interlocuzioni, *ad libitum*

---

(1) Descrizioni particolareggiate della cerimonia si leggono nelle rubriche di più d'uno de' testi pubblicati dal YOUNG, *Harrowing* etc. Altre più notevoli v. al § sg.

(2) Si ignora la data della morte di Tutilone; ma si conosce quella della morte di Notker: 912.

(3) Il cardinale BONA, *Rerum liturgicarum libri duo*, Romae, MDCLXXI, p. 296, notava l'origine monastica de' Tropi: « Quorum [*de' Tropi*] », egli scriveva, « extant exempla in *Antiquis monasteriorum libris*. A monachis enim, privata « quorundam abbatum auctoritate, ut prisca ferebant tempora, haec additamenta « originem traxisse puto, qui non solum « Introitus, sed alias etiam liturgicas preces « eodem modo *interpolarunt* ». Quanto all'introduzione nelle altre chiese, cf. i casi delle chiese d'Italia, che ricordiamo al paragrafo seguente.

(4) Così a Parma e altrove, come, nel caso dell'Italia, apparirà dal paragrafo seguente.

de' musicisti. Il *Responsoriale* e l'*Antifonario* Gregoriano ne fornirono alcune. Così il colloquio delle Donne fra loro, prima di scorgere l'Angelo guardiano del Monumento scoperchiato: *Quis revolvet nobis lapidem ab ostio Monumenti?*, colloquio riferito da Marco (XVI, 3) e passato ad Antifona (1), fu collocato in principio dell'Uffizio (2). Un'altra Antifona servì a prolungare l'Alleluia finale: *Resurrexit Dominus Deus hodie; resurrexit leo fortis; Christus filius Dei. Deo gratias, dicite.* Oppure: *Surrexit Dominus de Sepulchro qui pro nobis pependit in ligno* (3). In qualche luogo, all'azione drammatica si fe' precedere un breve *Invitatorium* in versi ritmici, e seguire un cantico parimenti in versi (3). Il dramma si prolungava dalle due parti. Poi il *Responsoriale* e l'*Antiphonarium* furono messi da banda e si prese a ricostruire la scena nella sua interezza, secondo il racconto de' Vangeli. Si arrivò sino a riprendere l'avvenimento dal punto in cui le Donne si recano dall'unguentario ad acquistare i balsami (Marco, XVI, 1; Luca, XXIV, 1) (4). Si aggiunse la scena dell'annuncio dato da quelle a' Discepoli congregati, e l'accorrere di Pietro e di Giovanni al luogo del prodigio (5). Il realismo fu spinto sino a rappresentare Giovanni più giovane, dal passo più svelto (Giovanni, XX, 2-7) (6). Si introdusse l'episodio del sudario tolto dai due; e si compì la rappresentazione con l'ostensione di quella sacra testimonianza davanti agli occhi de' Discepoli, cioè davanti al clero e al popolo (7). Talora fu rappresentata anche l'apparizione di Cristo alla Maddalena, quando costei lo scambia con un ortolano (Giovanni, XX, 14) (8).

Intanto si diffondeva una Prosa il cui successo non è ancora cessato, perché è una delle quattro che la Chiesa ha accolto: la Prosa *Victimae*

---

(1) Nell'Antifonario dell'Angelica; v. TOMMASI, op. cit., p. XXXIX.

(2) Numerosi esempj v. nel libro di C. LANGE, *Die lateinischen Osterfeiern*, pp. 25 sgg.

(3) V. alcuni esempj fra i testi pubblicati da K. YOUNG, *Some Texts*, a pp. 301 sgg., e dallo stesso, *The Harrowing of Hell*, pp. 899 sgg.

(4) YOUNG, *Some Texts*, p. 303 (Pripoll); *The Harrowing of Hell*, p. 921 (Inghilterra); DU MÉRIL, *Origines*, p. 110 (Orléans); LANGE, p. 136 (Engelberg, Cividale), 148 (Praga), 151 (Praga), 161 (Orléans pred.).

(5) V. paragrafo seguente.

(6) DU MÉRIL, p. 113 (Orléans); LANGE, p. 162.

(7) V. paragrafo seguente.

(8) DU MÉRIL, loc. cit.; LANGE, loc. cit.; YOUNG, *Some Texts*, p. 307 (Pripoll).

Paschali (1). Chi ha composto quella Prosa? Taluni l'hanno attribuita a Notker, altri a Wippone; nel Cinquecento la si credé di origine italiana; ma la sua paternità è tuttora incerta (2). Essa non è posteriore all'XI secolo. La Prosa *Victimae Paschali* ha questo di proprio: che, all'infuori de' primi due versi, è tutta un dialogo. Parlano i Discepoli, ansiosi di conoscere l'esito della pia spedizione della Maddalena, e poi costei che dà loro l'annunzio della avvenuta resurrezione. Quale che sia stato il motivo per cui l'autore, che fu certamente un retore, si è indotto a prescegliere questa forma, e quale lo scopo a cui destinava la sua composizione, il fatto è che di quel dialogo poetico non si tardò a profittare, allorquando si volle dare incremento al piccolo dramma San Galliano. La Prosa fu smembrata, e, ora in parte, ora integralmente, passò a far corpo col *Quem quaeritis* (3). Fu questo un avvenimento assai notevole: esso segnò il momento in cui, per la prima volta, un testo verseggiato entrò in contaminazione con un testo serbatosi sino allora prosastico. Da questo momento in poi altri testi verseggiati si apriranno l'adito ad entrare nell'Uffizio drammatico (4); il quale incomincerà a perdere il suo carattere ieratico, sarà composto unicamente in versi e finirà per acquistare un interesse mondano (5).

Simultaneamente a cotali ampliamenti del testo letterario, ne seguivano altri di ordine scenografico. Il Sepolcro simulato si viene adornando sempre più, sì da rendere l'immagine di un Sepolcro vero. Una tenda vi viene distesa da un lato, per facilitare il rapido apparire e scomparire del Redentore (6). I giovani chierici che devono impersonare i personaggi vengono istruiti nella mimica adatta (7). Infine la rappresentazione si svincola dal

---

(1) Le altre conservate nel Messale riformato da Pio V, sono, com'è risaputo, il *Veni, sancte Spiritus*, il *Lauda, Sion*, il *Dies Irae* e lo *Stabat Mater*.

(2) JULIAN, *Diction. of Hymn.* p. 1222.

(3) Esempj in LANGE, p. 108 sgg.

(4) Per es. la nota Prosa *Jesu nostra redemptio*; cf. LANGE, p. 107 (Indersdorf), ecc.

(5) Esempj in DU MÉRIL, *Orig.*, p. 91 (Narbona), 98 (Sens), 101 (Einsiedeln, Engelberg), 110 (Orléans); l'uffizio di Einsiedeln v. anche in MONE, *Schauspiele des Mittelalters*, I, p. 15.

(6) DU MÉRIL, *Orig.*, p. 98.

(7) Per es. una didascalia dell'Uffizio di Narbona (DU MÉRIL, *Orig.*, p. 93) dice: « Et quando dicat [*la Maddalena*] *Angelicos testes*, vertat se ad altare sola ac « demonstret cum digito Angelos praedictos, stantes super altare, pronuntiando « versum supradictum. Monstratis Angelis « vertat se ad Chorum et dicat ». Altri esempj particolareggiati in LANGE, 157 (Mont-S.t Michel, Coutences); ma di meglio ancora si ha negli Uffizj di Cividale, per cui v. al paragrafo seguente.

servizio religioso e acquista un'esistenza a sé. Il tempio, insomma, si converte in teatro.

Com'era fatale, il repertorio del teatro liturgico non poteva restar limitato all'*Officium Sepulchri*, ma doveva estendersi, a poco a poco, qua e là, ad altri soggetti, suggeriti talvolta anche da esigenze e da gusti speciali. Non c'è dubbio che l'*Officium Sepulchri* sia stato, oltre che il più antico, anche il più comune. Noi ne possediamo un numero considerevole di redazioni, oltre 230, appartenenti a quasi ogni regione dell'Europa cattolica. Ma la consuetudine teatrale, estesasi, in San Gallo, alle feste del Natale e dell'Ascensione, servì di esempio altrove. Fuori di San Gallo, anche questi Uffizj del Natale e dell'Ascensione furono assoggettati a un lavorio di ampliamento: Tropi di Tropi. Noi non abbiamo ancora a stampa nessun saggio di un Tropo dell'Ascensione ampliato; ne abbiamo bensì del Tropo del Natale. L'Uffizio di Rouen, ricordato poco addietro, non è che un ampliamento del *Quem quaeritis in Praesepe* di San Gallo, a cui si è fatto precedere l'annuncio dell'Angelo al popolo: « Nolite timere; ecce « enim evangelizo », ecc., tratto da un'Antifona, il *Gloria in excelsis* e una Sequenza posta in bocca a' Pastori. Al di sotto di questi fronzoli, il Tropo primitivo è ancora visibile. Il Mistero dell'*Adorazione dei Magi*, probabilmente di Fleury-sur-Loire (1), offre un notevole esempio di dramma liturgico composito, perché, sfrondato della parte poetica e di altre aggiunte tardive, vi si distinguono nettamente due Tropi antichi. L'uno è il *Quem quaeritis, Pastores*, con le altre due interlocuzioni: *Salvatorem... infantem pannis involutum* etc., e *Adest hic parvulus* etc. L'altro è questo:

Ad quos [a' Pastori] MAGI:
Quem vidistis?
PASTORES:
Secundum quod dictum est nobis ab Angelo de puero isto invenimus infantem pannis involutum et positum in praesepio, in medio duum animalium.

Una volta creatasi la consuetudine di prolungare il servizio divino mediante un'azione ormai risolutamente teatrale, è naturale che la si estendesse alle altre solennità dell'anno liturgico, e persino alle celebrazioni de' santi locali.

(1) DU MÉRIL, *Orig.*, p. 147 sgg.

Per la festa del Lunedì dopo la Pasqua, la liturgia Romana celebrava l'apparizione di Gesù a' pellegrini di Emmaus. Erano Antifone tratte da Luca (XXIV, 13 sg.), il racconto del quale, in quel punto, è quasi intieramente a dialogo (1). Allorché si volle, in qualche chiesa che non conosciamo, solennizzare, con una rappresentazione drammatica, anche la seconda festa della Pasqua, il modo di allestirne il libretto si presentò ovvio: bastò sopprimere dal testo dell'Antifonario le brevi frasi narrative, e affidare a de' diaconi e a de' chierici l'incarico di pronunciare le altre a discorso diretto. In processo di tempo, quelle scene furono inquadrate in uno sfondo figurativo; si costruì qualcosa atta a reppresentare il castello di Emmaus, si imbandì addirittura la mensa e non si esitò a recare in chiesa piatti e vivande (2).

Basterà questo solo esempio; ché molto di diverso non potrei dire, qualora la quantità e l'incalzare delle materie mi consentissero di soffermarmi più a lungo sopra i drammi liturgici della *Strage degli Innocenti* (3), dell'*Annunciazione* ecc. (4). Un tempo venne in cui anche il *Responsoriale* e l'*Antifonario* furono messi da parte, e infine lo stesso Vangelo. Fu il tempo in cui, per celebrare l'Avvento, si pensò, non già a tradurre in iscena il grandioso *Aspiciens a longe*, ma si ricorse ad altre fonti: a fonti puramente letterarie. Il dramma de' *Profeti di Cristo*, che vedremo riprodotto anche nel teatro volgare, ha per l'appunto un'origine letteraria (5).

Il Natale del Redentore, la sua Resurrezione, dopo la morte crudele, la sua Ascensione in Cielo son tutti avvenimenti lieti, da celebrarsi col maggior tripudio degli animi. Per lungo tempo la Chiesa ha rifuggito dal commemorare con pompa gli avvenimenti lugubri. La religione doveva esser fonte di letizia, non di tristezza (6). Questo il motivo per cui si indugia lungamente prima di trasportare sulla scena i fatti tragici che si commemoravano negli ultimi giorni della Settimana Santa. Nel repertorio liturgico, il *Planctus* delle Marie non appare che raramente: in Italia e in un'epoca poco antica (7).

---

(1) TOMMASI, *Respons. et Antiph.*, p. 96.

(2) V. paragrafo seguente.

(3) DU MÉRIL, *Orig.*, p. 175 (Orléans).

(4) V. paragrafo seguente.

(5) Su' *Profeti di Cristo* è ancora fondamentale il lavoro di M. Sepet, pubbl. nella *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* del 1867.

(6) MAGNIN, art. cit., p. 528 sg.

(7) V. paragrafo seguente.

Una volta affermatasi la consuetudine di integrare la celebrazione delle feste mediante un'azione teatrale, si trovò non esser sempre necessario che questa si svolgesse secondo uno scenario scritto. Occorre tener presente che quel che maggiormente interessava era lo spettacolo, e un pò anche la musica: un interesse letterario non c'era, e la stesura del libretto era subordinata al maggiore o minore sviluppo che si intendeva di dare alla parte scenografica. Si faceva la *Repraesentatio* ossia si riproduceva un'azione: le parole che vi si pronunciavano o vi si cantavano erano un accessorio. Noi oggi, conoscendo soltanto le parole, non siamo in condizioni da renderci che un conto imperfetto dell'insieme dello spettacolo a cui servivano. Fu così che là dove l'interesse propriamente teatrale soverchiò l'interesse letterario e musicale, si finì per allestire degli spettacoli ne' quali gli attori o si limitavano alla sola mimica o non pronunciavano altre parole che quelle a discorso diretto esistenti nel Vangelo, mentre talvolta un diacono veniva via via illustrando i loro movimenti con la lettura de' versetti narrativi del sacro testo. Sono forse così fatte rappresentazioni, delle quali troveremo alcuni esempj in Italia, quelle che diedero origine alle tante rappresentazioni, fatte mediante delle figure posticce, che sono tuttora in uso in certe chiese d'Italia e di Spagna.

Del rimanente, di quel repertorio noi non conosciamo che una minima parte. Il teatro liturgico ha subito perdite gravissime: quel che ne fu conservato è il poco che riuscì a incastrarsi ne' libri rituali. Ma il caso dell'*Officium Quarti Militis*, di cui al paragrafo seguente, è significativo più che altro mai. Per tale riflesso, immaginare una maggiore attività, in questo campo, in un paese piuttosto che in un altro, potrebb'essere illusorio. Il teatro liturgico è di origine monastica, e dire « monastico » è dire anche « musicale », cioè « universale ». Le melodie, ognuno lo sa, non hanno patria: tanto meno l'avevano nella collettività cenobiale del X e del XII secolo. Ecco perché oggi a noi studiosi accade di ritrovare un medesimo testo in codici di provenienze remote e disparate; ed ecco perché, nel repertorio teatrale liturgico, prende posto ormai anche della suppellettile di origine italiana.

III.

Il Dramma Liturgico in Italia.

Il teatro liturgico d'Italia. L'*Offitium Sepulchri* (Montecassino, Abruzzo?, Nonantola, Ivrea, Sicilia, Parma, Sutri, Cremona, Padova, Aquileia, Cividale, Bari, Venezia). L'*Uffizio de' Pastori* (?, Padova). L'*Uffizio dell'Ascensione* (Nonantola). L'*Apparizione ad Emmaus* (Sicilia, Padova). L'*Uffizio dell'Epifania* (Sicilia, Padova, Aquileia, Ivrea). L'*Annunciazione* (Cividale, Venezia, Padova, Parma, Treviso). La *Purificazione* (Padova). Il *Planctus Mariae* (Cividale, Firenze). La Pentecoste e il *Ludus Dei* (Padova, Cividale). La *Passione e Resurrezione* (Padova). L'*Offitium Quarti Militis* di Sulmona: il rotolo; il titolo; l'estensione; la redazione; Tristano.

La suppellettile drammatica di origine italiana ascende, sino al momento in cui scrivo, a ventiquattro composizioni. Ad esse si aggiungono alcune notizie relative a Rappresentazioni del Clero, delle quali fu serbato o il titolo o la descrizione, ovvero l'uno e l'altra. Per un paese in cui pareva dovesse escludersi l'esistenza di un tal genere letterario, il numero non è insignificante. Ma io son convinto che assai di più resti tuttora da scoprire. Affrettiamo, pertanto, col desiderio il tempo in cui l'Italia avrà rivelato quel che cela ancora di inedito in fatto di drammatica liturgica ne' suoi Archivj poco esplorati; e nel frattempo vogliano i lettori accontentarsi della raccolta che pubblico in Appendice al presente volume. La quale raccolta mi è parsa tanto più opportuna in quanto si tratta di testi o stampati in edizioni presso che inaccessibili, o addirittura inediti. È questa come una quantità di rottami sparpagliati qua e là per le diverse regioni della Penisola, sufficienti, però, a fornire una prima idea di quel che fu l'edifizio a cui appartennero (1). Sono documenti di Ivrea, di Cremona, di Aquileia, di Cividale, di Padova, di Venezia, di Treviso, di Parma, di Nonantola, di Firenze, di Sutri, di Sulmona, di Montecassino, di Bari, della Sicilia, e di

(1) Il Wilmotte, op. cit., p. 726 sg., comunica che una ricerca da lui intrapresa in Italia allo scopo di rintracciarvi le vestigia del teatro liturgico fra noi, gli ha fornito la prova « que cette terre classique « n'était pas aussi dépourvue de docu« ments liturgiques qu'on avait cru jus« qu'ici ». Le sue ricerche, incominciate da Roma, si estesero all'Italia Meridionale. Si aspetta che il frutto ne sia pubblicato.

altri luoghi incerti. Alcuni, i più antichi, provengono da Monasteri Benedettini; altri da chiese cattedrali. I mss. che li conservano vanno dall'XI al XV secolo; ma poiché l'età del ms. non è sempre quella della composizione, così ne deriva l'impossibilità di fissarne la cronologia altrimenti che secondo l'ordine relativo, tenendo conto, cioè, del loro maggiore o minor grado di arcaicità. Cosa, del resto, non difficile, da che la nostra raccolta comprende saggi di ciascuno de' diversi momenti dello svolgimento, letterario e scenico, che attraversò il Dramma Liturgico, a partire dal *Tropo* San Galliano sino a venire al *Ludus* svincolato dalla funzione religiosa, accogliente elementi di pura invenzione e di iniziativa personale, e recitato sulla pubblica piazza, come festa civile, nelle grandi solennità dell'anno.

Ecco una breve rassegna di que' monumenti, raggruppati per soggetto.

I. L'*OFFITIUM SEPULCHRI*.

Che l'*Offitium Sepulchri*, ossia il Tropo drammatico Pasquale, fosse in uso in molte chiese d'Italia, non solo Benedettine, sì anche episcopali, è detto esplicitamente da Siccardo. Il quale, oltre che descrivere particolareggiatamente il modo come si svolgeva quella cerimonia, che egli chiama addirittura *Repraesentatio*, aggiunge che, se bene essa comportasse il canto di testi non autentici, tuttavia la Chiesa la tollerava (1). Degli Uffizj che ora ricorderemo, vengono da chiese Benedettine quelli di Montecassino e di Nonantola, fors'anche quello di una terra incerta d'Abruzzo e della Sicilia; da cattedrali gli altri.

Montecassino. Il *Quem quaeritis* Cassinese fu pubblicato dal Martène (2). Esso non è che lo scheletrico Tropo San Galliano, in tre battute (3). Dell'apparato scenico poco vi si intravvede, salvo che il Sepolcro

---

(1) *Mitrale*, VI, xv (*De Paschali solemnitate*), coll. 345 sg. Il passo di Siccardo è riprodotto letteralmente dal DURAND, *Rationale*, Lib. VI (*De Nocturno Officio Sabati sancti*), c. 110 *b* dell'ediz. di Strasburgo, 1486. I dotti, dal Magnin al Lange, avendo adoperato unicamente il *Rationale* (cf. qui addietro, p. 103 n.), hanno attribuito alle chiese di Francia e di Germania le consuetudini di cui parla il vescovo di Cremona come vigenti anche in Italia.

(2) *De Antiquis Ecclesiae Ritibus*, Venezia, 1788, vol. IV, p. 147; LANGE, op. cit., p. 23.

(3) Altri esempj, più o meno analoghi, v. in LANGE, op. cit., p. 20 sgg., di Limoges, Beaune, Utrecht, Tours, Silos, Châlons, Sens.

è simulato dall'altare, e che il dialogo viene scambiato nel mezzo del Coro, tra un Sacerdote e due Chierici.

Abruzzo? A un'ignota chiesa di Abruzzo o, comunque, dell'Italia Centrale, assegna l'Ebner un Messale, ora nella Vaticana (Lat. 4776), dell'XI secolo, dal quale pubblicava un *Quem quaeritis* (1). Il Tropo si è qui accresciuto di numerose Antifone e Salmi, e ha analogia con quelli di Nonantola di cui ora diremo.

Nonantola. Provenienti da Nonantola conosco tre Troparj: uno nel cod. Sessor. 62 della Nazionale di Roma (2), un altro nel cod. 123 dell'Angelica (3), il terzo nel cod. 1741 della Casanatense (4). Tutt'e tre sono dell'XI secolo. Contengono Tropi drammatici della Pasqua e dell'Ascensione.

Il Tropo Pasquale dell'Angelica è quasi del tutto simile a quello che leggesi nel *Responsoriale et Antiphonarium* detto propriamente di san Gregorio, che fu pubblicato dal cardinal Tommasi secondo un codice di San Gallo, del X o dell'XI secolo (5). Il Tommasi, naturalmente, lo dà come spurio

---

(1) *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Missale Romanum in Mittelalter. Iter Italicum*, Freiburg, 1896, p. 219.

(2) La provenienza Nonantolana di questo ms. mi è assicurata da I. Giorgi, che ha compiuto studj speciali sul fondo Sessoriano. Vi si leggono Tropi per san Sinesio e san Teopompo, che avevano culto speciale a Nonantola.

(3) Già B, 3, 18. Descrizione e bibliografia in Narducci, *Calalogus Codicum Mss. ... in Bibl. Angelica*, Romae, Cecchini, 1893, I, p. 65. Il Gautier, op. cit., p. 135, lo dice genericamente di origine romagnola. Oltre che Tropi per san Sinesio e san Teopompo, contiene Tropi per san Cassiano, san Vitale e Agricola, che avevano culto speciale a Nonantola e figurano costantemente nelle litanie dei mss. di quel monastero.

(4) Il *Troparium* Casanatense ha le medesime caratteristiche de' due precedenti, e basta aprirlo per riconoscere che è uscito dallo stesso *scriptorium*.

(5) Op. cit., p. 238:

Quem quaeritis in Sepulchro, Christicolae? *Resp.* Yesum Nazarenum crucifixum, o Coelicolae.

Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de Sepulchro.

Ant. Surrexit enim, sicut dixit, Dominus; ecce, praecedet vos in Galileam; ibi eum videbitis. Alleluia! Alleluia!

Ant. Sedit Angelus ad Sepulchrum Domini, stola claritatis coopertus; videntes eum Mulieres, nimio terrore perterritae substiterunt a longe. Tunc locutus est Angelus et dixit eis: « Nolite metuere; dico « vobis, quia illum quem quaeritis [*edit.* meritis] mor« tuum iam vivit et vita hominum cum eo surrexit. « Alleluia! ».

℣. Recordamini quomodo praedixit, quia oportet Filium hominis crucifigi et Tertia die a morte suscitare. Nolite metuere.

Ant. Et recordatae sunt verborum eius, et regressae a Monumento, nuntiaverunt haec omnia illis Undecim et caeteris omnibus. Alleluia!

℣. Crucifixum Dominum laudate,
Et sepultum propter vos glorificate:
Resurgentem a morte adorate.
Alleluia!

e di origine monastica. Il Tropo Nonantolano altera l'ordine delle Antifone accodate al dialogo e aggiunge in fine la Prosa *Suggestione Angelica.*

I Tropi Sessoriano e Casanatense differiscono poco l'uno dall'altro. Entrambi si aprono con un *Invitatorium* ritmico di tre versi, cantato, senza dubbio, dal Coro, a' quali fa seguito la scena dialogata (1). Questi Tropi appaiono legati, non all'Introito, sì bene al Graduale (2); ciò che si accorda con quel che scrive Siccardo, nel passo che riferiremo più avanti, ove fa conoscere che in talune chiese era invalsa l'abitudine di fare la *Repraesentatio* fuori del luogo « proprio », ossia fuori dell'Introito. L'Invitatorio apparteneva a un altro Tropo, non drammatico, della Pasqua (3), e ricorre anche nell'Uffizio *In Resurrectione* del *Troparium-Prosarium* di Pripoll (4). In margine a' due Mss., le chiavi *F* e *C* indicano le frasi che andavano cantate *fragorose* o *celeriter*, secondo la notazione di Notker (5).

Ivrea. Di un *Quem quaeritis* di Ivrea, conservato in un Breviario di quella Cattedrale, non si hanno che le due prime interlocuzioni (6). Si tratta, forse, di un testo mutilo.

Sicilia. Un *Troparium Prosarium*, ora esistente in Ispagna, ma proveniente dalla Sicilia, contiene tre drammi liturgici: uno per l'Epifania, un altro per il Lunedì dopo la Pasqua, e un *Offitium Sepulchri* (7). Quest'ultimo rientra nel novero di quelli che alla domanda tradizionale dell'Angelo prepongono il colloquio fra le Donne: *Quis revolvet* ecc. (cf. p. 133). Il nostro presenta una singolarità: che tra questo colloquio e quella domanda è intercalato un triplice invito rivolto dagli Angeli, cioè da' *Pueri* o da' *Clerici*,

---

(1) Sull'*Invitatorium* v. GAUTIER, op. cit., p. 209 n.

(2) Il testo del Graduale è questo:

Resurrexi et adhuc tecum sum. Alleluia!
Posuisti super me manum tuam. Alleluia!
Mirabilis facta est scientia tua. Alleluia! Alleluia!
Ps. Domine probasti et cognovisti me. Tu cognovisti sessionem meam. Amen. Gloria! Evoae!

(3) Lo leggo in un frammento di *Missale plenum*, di origine italiana, sec. XII, nel cod. Vatic. lat. 10646:

Ora est, psallite!
Iubet Domnus canere:
Eia dicite!
Christus devicta morte
Resonat voce preclara
Patri dicens: « Resurrexi et adhuc tecum sum ».

I primi versi derivano da san Paolo, *Ad Rom.*, XIII, 11: « Hora est iam nos de « somno surgere ». Essi sono stati inseriti come *Tropus de Luce* nel *Troparium* Nonantolano della Casanatense, a c. 50 *a*.

(4) YOUNG, *Some Texts* cit., p. 309.

(5) *De Musica*, in *Patrol.* CXXXI, p. 1171.

(6) Mi vengono comunicate dall'amico prof. F. Neri.

(7) YOUNG, *Some Texts*, p. 329.

alle visitatrici: *Venite* [« nolite timere vos »] ovvero: *Venite* [« et videte « locum ubi positus erat Dominus »]. Le Donne, nel loro smarrimento, mostrano di non comprendere, e per tre volte ripetono la domanda: *Quis revolvet* ecc.

Parma. L' *Ordinarium Ecclesiae Parmensis*, del sec. XV (1), contiene più di un passo interessante per le nostre materie. Uno di essi descrive nel modo seguente gli Uffizj del Mattutino della Pasqua. Tre ore avanti l'alba, si sonava la gran campana *Baionus* e si illuminava la chiesa. Due « Guardachorii » e due « Cantores », indossanti i piviali, entravano solennemente nel recinto dove era stato eretto il Sepolcro, co' turiboli e l'incenso, dopo che due cerei erano stati posti davanti alla porta. Incensato il Sepolcro, « chiedevano del corpo di Cristo », ossia cantavano l'Antifona *Quis revolvet*. Il corpo di Cristo era stato rimosso, durante la notte, dal sacrista, e trasportato reverentemente nel sacrario. I Guardacori e i Cantori palpavano i lenzuoli ove il corpo era stato avvolto, e, non trovando la sacra spoglia, tornavano alla porta del Sepolcro, senza però varcarne il limitare, guardando verso l'altar massimo. Alcuni chierici, stando accanto a questo, domandavano: *Quem queritis?* Seguiva il dialogo, e poscia i quattro uscivano dal Sepolcro, preceduti da' cerei, e, rivolti al popolo, cantavano l'Antifona *Surrexit*. Indi il maggiore di loro, recatosi davanti al Vescovo, gli diceva a bassa voce: *Surrexit Dominus*, e gli dava il bacio. Il Vescovo rispondeva: *Deo gratias*, e intonava il *Te Deum*. L' *Ordinarium* aggiunge che il « Magister scholarum » e sei « Guardachorii » assistevano alla cerimonia, e che, finita questa, si sonava la campana per la messa del popolo (2).

Sutri. Un *Antifonario* di Sutri, ora nella Bodleiana di Oxford, serba un *Quem quaeritis* (3) di un tipo alquanto più sviluppato de' precedenti. Esso pure, come quello di Parma, rientra tra gli Uffizj che si iniziano con l'Antifona *Quis revolvet*. Ma la Rappresentazione vi si prolungava, come altrove, con l'episodio dell'accorrere di Pietro e di Giovanni al Monumento vuoto, mentre il Coro cantava il Responsorio, tratto da Giovanni, XX, 4:

Currebant duo simul et ille alius Discipulus precucurrit cicius Petro et venit prior ad Monumentum.

---

(1) Pubblicato dalla R. Deputazione di Storia patria per le Province Parmensi, 1866.

(2) Testo quasi identico in Senlis; v. LANGE, op. cit., p. 27.

(3) LANGE, op. cit., p. 81.

Era la parte narrativa, non sempre agevole a riprodursi scenicamente. Il canto del Coro riempiva il tempo necessario a' due sacerdoti, che rappresentavano la parte dei due Discepoli, per percorrere lo spazio tra il Coro e il Sepolcro. Entrati nel Sepolcro, essi ne toglievano il lenzuolo e lo recavano nel mezzo della chiesa (« usque ad medium monasterium ») e, mostrandolo a tutti, cantavano l'Antifona *Surrexit Dominus*. Poi s'intonava il *Te Deum* (1).

Cremona. La descrizione ricordata poco addietro di Siccardo si riferisce, naturalmente, non a Cremona soltanto, sì bene a molte altre chiese, come, del resto, dice egli stesso. Quella funzione comprendeva essa pure l'episodio di Giovanni e di Pietro, i quali tornavano al Coro quasi « fra« tribus referentes quae viderant ». Si cantava poscia, ciò che non appare d'altronde, il Responsorio *Congratulamini* (2), ma senza il Verso (3). La *Repraesentatio*, dice lo scrittore, si faceva dopo il canto del terzo Responsorio e del Gloria; e siccome in qualche chiesa la si faceva « antequam « inchoent Matutinas », così, egli osserva, « hic est locus proprius ».

Padova. L'*Ordinarium Ecclesiae Patavinae* contiene delle preziose notizie, cui verremo attingendo via via (4). Una di esse descrive, quanto altra mai particolareggiatamente, l'Uffizio del Mattutino della Pasqua. Prima che si sonassero le campane, i custodi toglievano dall'altare di san Daniele, dove era stato costruito il Sepolcro, la croce, e lasciatovi il

(1) Il LANGE, loc. ora cit., gli pone a riscontro un Uffizio di Vienna (XII sec.). Ivi però c'è qualche battuta in più (« Ad « Monumentum venimus gementes » ecc.; e l'Antifona: « Dicant nunc Judei » ecc.). Il versetto detto dal Coro, a Sutri (« Cur« rebant duo simul » ecc.), nell'Uffizio di Vienna è profferito da « duo Apostoli ».

(2) « Congratulamini mihi omnes » ecc. *Responsor. et Antiphon. S. Gregorii, Feria II, ad Invitatorium*; TOMMASI, p. 238.

(3) « Tulerunt Dominum meum et ne« scio ubi posuerunt eum; si tu sustulisti « eum, dicito mihi ». Ibd., p. 239. Le parole sono in persona della Maddalena parlante all'Ortolano: è per ciò che furono soppresse da questa parte dell'Uffizio, nella quale agivano soltanto i Discepoli.

(4) Questo importante monumento fu adoperato per la prima volta dal vescovo DONDI OROLOGI nella sua *Dissertazione* sulla chiesa di Padova (ivi, 1816), che diede notizia delle consuetudini di quel Clero. La *Dissertazione* del dotto uomo è rarissima. I passi dell'*Ordinarium* che riferisco in Appendice, li ho copiati io stesso dal ms.; studiando questo però ho potuto verificare l'esattezza delle trascrizioni fattene dal Dondi. Quanto all'età, il Dondi lo giudica del sec. XIII, valendosi di dati interni. Essa è visibilmente posteriore, ciò che non esclude che sia copia di originale più antico.

lenzuolo, la recavano all'altare di santa Croce. Si sonavano poi le campane, e nel frattempo i canonici si recavano dal Vescovo e lo conducevano in chiesa. In chiesa si cantavano l'Invitatorio, l'Antifona, il Salmo e i Responsorj, si leggevano le lezioni e un'omelia. Finite le lezioni, il Coro dei chierici discendeva nel corpo della chiesa, cantando il Responsorio *Dum transisset Sabatum*. Il Vescovo veniva allora a collocarsi accanto al Monumento. Indi il Maestro della Scuola discendeva dall'altare di santa Croce, conducendo seco tre scolari abbigliati « ad modum Mulierum », recanti unguenti e aromi, oltre che il turibolo. Essi cantavano a bassa voce l'Antifona *Nos Mulieres*, e giungevano all'altare di san Daniele. Al di sopra del Sepolcro ivi eretto, avevano preso posto intanto due scolari a modo di Angeli, con le ali e con de' gigli nelle mani. Costoro, all'appressarsi delle Donne, cantano, rivolti verso di loro, la frase consueta, a cui quelle rispondono nel modo consueto. Le Marie ascendono poscia al Sepolcro per le scale verso Mezzogiorno, mentre gli Angeli ne discendono per le scale verso Settentrione. Le prime, dopo aver frugato nel Sepolcro vuoto, ne tolgono il lenzuolo a testimonianza dell'avvenuta resurrezione e discendono per le stesse scale degli Angeli. Venute al cancello dell'altare, sollevano il drappo, cantando l'Antifona *Surrexit*. Si dirigono quindi verso il Vescovo e il Coro de' chierici. Il Maestro della Scuola e il Cantore prendono allora a parlare a Maria Maddalena, cantando il *Dic nobis Maria* della Sequenza *Victimae Paschali*. La risposta era come in questa. Il resto, dal verso *Credendum est magis soli*, era cantato dal Coro de' chierici, nel mentre che la Maddalena « dava la pace » al Vescovo, a' Canonici e a tutti coloro che la desideravano. La strofe *Dicant nunc Judaei* era cantata da due chierici che stavano sopra l'altare di san Daniele. Il Vescovo intonava il *Te Deum*, e tutti ascendevano, cantando, verso il Coro dove si cantavano le altre Antifone e Responsorj (1).

Aquileia. Della cattedrale di Aquileia possediamo, oltre a qualche notizia che vedremo fra poco, il testo di due Uffizj del Sepolcro, identici fra loro (2). Essi si aprono con l'Antifona, cantata dal Coro, *Maria Magda-*

---

(1) Ne' codici quadernali della Sacrestia di Padova, il DONDI, p. 50, trovò che la chiesa « spendeva, e per le maschere « che servivano a coprire il volto dei chie- « rici e per gli abiti che si comperavano ».

(2) LANGE, op. cit., p. 105.

lena et altera Maria. Vien poi quella delle Donne *Quis revolvet*, cantata all'unisono, mentre un diacono « acturus officium Angeli » prendeva posto al lato destro del Sepolcro « coopertus stola candida ». C'era anche qui l'intervento di Pietro e di Giovanni e l'ostensione del sudario al popolo, nel mezzo del tempio.

Cividale. A Cividale appartengono due Uffizj del Sepolcro. Il più antico si apre con le parole *Quis revolvet* ecc., dette da « tres Mariae » mentre « aptatae cum turibulis et incenso » vanno al Sepolcro « canendo « submissa voce ». Anche colà seguiva la scena della rimozione del lenzuolo e della ostensione di questo. Ma tale mansione non vi era disimpegnata, come a Sutri e altrove, da Pietro e da Giovanni, sì bene, come a Padova, dalle stesse Marie (1).

Il secondo Uffizio appartiene allo stadio di evoluzione più avanzato al quale poté giungere il dramma del Sepolcro (2). Conservato in un *Processionale* del sec. XIV, vi appare già distaccato dalla cerimonia del Mattutino della Pasqua, ed è intitolato senz'altro: *In Resurrectione Domini Representatio.* Dell'Uffizio primitivo non vi sono rimaste che le battute fondamentali *Quis revolvet*, *Quem quaeritis*, *Iesum*, *Venite et videte*. All'intorno, tutto è cambiato. Salvo quelle poche parole in prosa, tutto il resto è in versi. Il *Quis revolvet* è fatto precedere da un colloquio in cui interloquisce ciascuna delle Marie costernate. Esso si chiude con l'esortazione della terza Maria:

Sed eamus et ad eius
properemus tumulum etc.

Alla scena centrale dell'annunzio della resurrezione, si aggiunge quella dell'apparizione di Gesù, e il dialogo tra Maria Maddalena e i Discepoli, tolto dalla Prosa *Victimae Paschali.*

Bari. Un Uffizio della cattedrale di Bari, conservato in un ms. del sec. XIV (3), consiste nelle tre interlocuzioni fondamentali, seguite dall'intiera Prosa *Victimae Paschali.* Anche qui la cerimonia si celebra con l'intervento del Vescovo, il quale la chiude intonando il *Te Deum.*

---

(1) « Cernitis, o socii » ecc. Riscontro con questo Uffizio di Cividale presenta un Uffizio di Praga (LANGE, op. cit., p. 58), il quale è privo di didascalie.

(2) Riscontro con un Uffizio di Engelberg (1372), con interlocuzioni in più e in meno; v. LANGE, op. cit., p. 136.

(3) Pubbl. dal WILMOTTE, op. cit., p. 744.

Venezia. Non abbiamo finora notizie intorno agli antichi usi del Clero Veneziano. Ma che il *Quem quaeritis* rientrasse anche nelle consuetudini della Basilica Marciana è fuor di dubbio: esso vi si manteneva ancora durante il sec. XVII inoltrato (1). La funzione si svolgeva in un modo singolare. Secondo l'*Officium Hebdomadae sanctae secundum consuetudinem ducalis Ecclesiae Sancti Marci Venetiarum*, stampato nel 1678, ad essa intervenivano il Doge, gli Oratori e tutte le alte autorità della Serenissima. Il Clero recavasi processionalmente a' piedi dello scalone del Palazzo, ove lo attendeva il corteggio ducale. Questo, unitosi alla processione, s'incamminava verso la Basilica, e sostava sotto il portico. La porta di quella era chiusa: il canonico celebrante prendeva allora a picchiare, vibrando per tre volte tre colpi con l'anello di bronzo. Ed ecco che, nell'interno, i cantori attaccano: *Quem quaeritis* ecc. Quelli di fuori rispondono, cantando: *Iesum* ecc. Quelli di dentro: *Non est hic* ecc. Fatto ciò, « iterum dicant « qui de intus sint: *Venite et videte* » ecc. Si leva il grido di *Alleluia*; le porte si spalancano, e il corteo trionfante, col Doge in testa, entra nella chiesa (2).

---

(1) Anche a Padova il *Quem quaeritis* durò a lungo. Il DONDI OROLOGI, op. cit., p. 51, ci apprende che il fondatore della chiesa di Santa Maria fuori Porta di Savonarola, nel suo testamento del 1383, raccomandava al Capitolo di far celebrare ogni anno, in quella chiesa, la festa « quod « appellatur *Festum delle Marie* ». Ciò fu eseguito esattamente dai canonici fino al sec. XVI: certo fino al 1547, come risulta da conti di spese che il Dondi poté conoscere.

(2) Il WILMOTTE, op. cit., p. 727, riproduce il testo di un codice della biblioteca del monastero di Subiaco (sec. XIII), testo che è, egli afferma, simile a quelli di gran numero di mss. italiani.

Maria Magdalena et altera Maria ibant diluculo ad Monumentum et dixit eis Angelis:

« Hiesum quem quaeritis non est hic. Surrexit « sicut locutus est. Precedet vos in Galileam; ibi « eum videbitis. Alleluia! Alleluia! Cito euntes « dicite Discipulis eius et Petro quia surrexit Do- « minus ».

Senonché noi siamo qui, non al caso di un Tropo drammatico, sì bene a quello dell' Uffizio di Santa Maria Maggiore (v. p. 118), nel quale parlava soltanto l'Angelo. Al Wilmotte è seguito quel che è seguito anche al YOUNG (*Harrowing of Hell*, p. 897): di avere cioè ignorato il *Responsoriale* di San Pietro e per conseguenza di aver creduto inedito qualche pezzo, di carattere drammatico, dell' Uffizio Romano.

Nel cod. Vatic. Palat. 619, leggesi, a c. 256 *b*, il Tropo *Quem quaeritis* con note musicali. Vi sono trascritte le sole parole dell'Angelo. Il Ms., miscellaneo, è di origine italiana, in parte, e risale al XII o al XIII secolo. Quelle parole però sembrano scritte da una mano straniera.

II. L' *UFFIZIO DE' PASTORI.*

Del Tropo dell' Introito Natalizio *Puer natus est nobis* si avevano finora le copie di Pripoll e di Parigi ricordate più addietro (v. p. 129). Sono in grado di segnalarne altre due italiane. L'una è conservata in un frammento di due carte di un ms. del sec. XII, nella Biblioteca Vaticana (Lat. 10645); proviene da una località incerta, ma certamente italiana, secondo che appare dalla scrittura. L'altra leggesi nell' *Ordinarium* di Padova.

Padova. Il testo Padovano non differisce punto dai precedenti. È notevole però la descrizione che l' *Ordinarium* dà della cerimonia (1). Al mattutino, si sonavano due campane, e poi i canonici, in processione, movevano dalla chiesa verso l' Episcopio. Precedevano due scolari con cerei accesi; seguiva l' Arciprete e tutti i Canonici. Il Vescovo riceveva da ciascuno il bacio nella mano; indi si univa al corteo che tornava in chiesa. Quivi, alquanto più in basso dell' altar massimo, era apparecchiato ciò che dicevasi « il Presepe », cioè un' ancona con dipintavi l' immagine della Vergine col Bambino in braccio. L'ancona era coperta da un nitido pallio. Dallato, vi si collocavano due Canonici, co' piviali, « qui dicuntur « *Obstetrices* » (2); davanti, un poco più in basso, nel mezzo del Coro, il Maestro degli Scolari e il Cantore, « qui dicuntur *Pastores* ». Le *Ostetriche* cantano: *Quem quaeritis in Presepe* etc. I *Pastori* rispondono: *Salvatorem Christum* etc. Viene cantato così tutto il Tropo. Alle parole delle prime: *Adest hic parvulus,* si scopre l' ancona, e l' immagine del neonato Redentore appare davanti agli occhi degli astanti. Mentre si canta quel versetto, le Ostetriche e i Pástori si pongono in ginocchio. Finito il canto, sorgono in piedi e si volgono, prima, verso il popolo, cantando l' Invitatorio: *Christus natus est nobis*, poi verso l' ancona, e postisi nuovamente in ginocchio, dicono: *Adoremus.* Il Coro incomincia l' Invitatorio *Christus natus est*, e nel frattempo le Ostetriche e i Pastori discendono sino al pergamo. Le Ostetriche cantano: *Venite, exultemus Domino.* I Pastori

(1) DONDI OROLOGI, *Dissert.* cit., p. 42.

(2) Le Ostetriche figurano nel *Protoevangelium Jacobi* (v. FABRICIUS, *Codex Apocr.*, XVIII-XIX). Di là le ha derivate la pittura (v. BALDORIA, op. cit.). Nel teatro liturgico, appaiono anche ne' *Versus ad Herodem faciendum*, di cui v. qui appresso, p. 150.

rispondono cantando il secondo versetto, e così si canta alternativamente tutto il Salmo. In fine tutti ripetono all'unisono l'Invitatorio. Le Ostetriche depongono i piviali; i Pastori reggono il Coro, che canta l'Antifona *Et vere est*, secondo l'ordine che soleva tenersi nelle solennità.

III. *UFFIZIO DELL'ASCENSIONE.*

Nonantola. Anche del Tropo drammatico dell'Introito dell'*Ascensione, Viri Galilæi* (v. qui addietro a p. 129), non si avevano finora che le due copie di Pripoll e di Parigi. Due altre si trovano ne' Troparj Nonantolani della Nazionale di Roma e della Casanatense. Le due copie italiane sono identiche fra loro, e differiscono dalle altre solamente per ciò che sostituiscono l'appellativo *Deicole* al tradizionale *Christicole*. Le parole del Responsorio dell'Introito son derivate dagli Atti degli Apostoli (I, 9) (1); donde si vede che il dialogo sviluppato nel Tropo è scambiato tra due Angeli e i Discepoli, cioè tra due chierici e una parte del Coro. La lettera musicale marginale *C* indica che tutto il Tropo veniva cantato « celeriter ».

IV. L'*APPARIZIONE AD EMMAUS.*

La Chiesa commemorava l'Apparizione ad Emmaus, come dissi, il Lunedì di Pasqua. Del dramma che si svolse da quell'Uffizio, si avevano finora tre redazioni, tutt'e tre di origine francese: due, pubblicate dal Du Méril (2), di Rouen e di Orléans; una, pubblicata dal de Coussemaker, di Saint Bénoit-sur-Loire (3). Ne abbiamo ora due redazioni italiane: l'una della Sicilia, l'altra di Padova.

Sicilia. La versione siciliana (4) ha per titolo: *Officium de Peregrino.* Essa ha in comune con le francesi il canto iniziale, che è il bell'inno *Iesu, nostra redemptio* (5), ma ne differisce per particolari che occorre mettere

---

(1) « ℟. Viri Galilaei, quid admira- « mini, aspicientes in coelum? Quemad- « modum vidistis eum ascendere in coe- « lum, ita veniet. Alleluia! Alleluia! Al- « leluia! ℣. Ecce duo viri astiterunt iuxta « illos in vestibus albis qui et dixerunt. « Alleluia! ». TOMMASI, *Responsor. et Antiph.*, IV, p. 111.

(2) Op. cit., p. 117.

(3) Op. cit., pp. 195 sgg., 326 sgg.

(4) YOUNG, *Some Texts*, p. 329.

(5) Composto, probabilmente, nel VII o nell'VIII secolo, fu divulgatissimo in tutto il Medio Evo, a giudicare da' numerosi Mss. e dalle citazioni che se ne fanno. V. JULIAN, *Diction. of Hymnol.*, p. 592.

in rilievo. Essa non comprende se non l'episodio narrato da Luca (XXVI, 16-40), episodio che, spezzettato in dieci Antifone, ha fornito il testo all'Uffizio Gregoriano. È manifesto che il redattore del dramma ha tenuto sott'occhio unicamente questo testo. Gli Alleluia, infatti, vi cadono nello stesso posto e la Rappresentazione si arresta allo stesso punto: al momento, cioè, nel quale Gesù appare ai Discepoli congregati in Gerusalemme. Nelle versioni francesi, niente *Alleluia* intercalate tra le interlocuzioni; quanto all'estensione, esse vanno più oltre, aggiungendo o il colloquio tra' Discepoli e la Maddalena (Du Méril, p. 119 = Giovanni, XX, 18) o l'episodio dell'incredulità di Tommaso, con versetti tolti da Isaia (Du Méril, p. 123; de Coussemaker, p. 206 = Giovanni, XX, 24-29). La versione siciliana, inoltre, è tutta in prosa (salvo, come si è detto, l'inno), e non aggiunge una sola parola al testo del *Responsoriale*. Nelle versioni francesi, per contro, ci sono delle interlocuzioni in versi ritmici, tolti da Sequenze. Alcuni versetti, narrativi nel *Responsoriale*, son lasciati narrativi nella versione siciliana; e il canto di essi è affidato, secondo che avveniva in casi analoghi (cf. qui addietro, pp. 142-3), al Coro. Nelle versioni francesi que' versetti son messi in forma interlocutiva. Finalmente, nella versione siciliana, l'apparato scenico è presso che nullo, e difatti a figurare la mensa dove Luca e Cleofas convitano il Pellegrino, serve l'altare. Nelle versioni francesi, la messa in scena comportava la costruzione di qualcosa che rendesse l'immagine del castello di Emmaus, la casa de' due Discepoli e l'imbadigione di una mensa. La versione siciliana è pertanto più arcaica delle francesi, benché tanto il ms. dell'una quanto i mss. delle altre siano del sec. XII.

Padova. A Padova, il Lunedì di Pasqua (*Feria II*), a' Vesperi, si cantava, dal pergamo, la Sequenza *Victimae Paschali* (1). Dopo questa e altre Antifone e Responsorj, principiava la Rappresentazione. L'*Ordinarium* non ne riporta il testo, giacché quel libro era destinato a istruire i chierici e i sacerdoti soltanto sopra il cerimoniale: i testi costoro li trovavano scritti altrove, negli *Antiphonaria*, *Responsoralia*, *Lectionaria* ecc. Il testo della Rappresentazione ciascuno doveva conoscerlo a memoria. Esso riproduceva le parole del Vangelo, come quello del *Troparium* siciliano, ma è assai verisimile che contenesse anche qualche aggiunta, come i fran-

(1) *Ordinarium*, c. 103 *a*.

cesi. Certo l'azione aveva una qualche ampiezza. Terminata la funzione divina, il Vescovo scendeva nel mezzo della chiesa, sostando davanti all'altare di san Daniele. Due chierici vestiti di schiavine e con borracce e bordoni in mano, a guisa di viandanti, uscivano, a questo punto, dalla sacrestia. Con essi c'era il Maestro della Scuola oppure il Cantore, per far loro largo tra la folla e proteggerli contro la pressura di questa. Ed ecco venire avanti un terzo chierico, egli pure con la schiavina, il bordone e un « barisello » di vino cioè con la « pera » del pellegrino. I Discepoli si dirigono verso il castello di Emmaus, cioè verso l'altare di san Daniele, e scambiano col Pellegrino, in cui non riconoscono il Maestro, il dialogo evangelico circa i fatti occorsi in quei giorni in Gerusalemme e la mancata resurrezione. Il discorso prosegue sino al luogo prestabilito. Qui Cristo finge di dover andare più lontano, e i due lo esortano a restare, essendo già tardi, e lo invitano alla propria mensa. Ma nel frangere che egli fa del pane, essi riconoscono il Redentore, che tosto si dilegua a' loro sguardi. In questo mentre, dall'alto della volta, una pioggia di *nebulae*, ossia di cialde, ovvero di frittelle, scende sopra il popolo: mille mani si tendono, e chi può ne afferra. Non è più l'Uffizio: è il *Ludus*.

V. L'*UFFIZIO DELL'EPIFANIA*.

Sicilia. Il *Troparium* siciliano ha un Uffizio dell'Epifania, intitolato *Versus ad Herodem faciendum* (1). È un titolo decisamente teatrale. E che, difatti, quell'Uffizio appartenga a un momento avanzato, è attestato eziandio dalla mescolanza di versi alla prosa. L. Delisle trovò, in un Graduale della cattedrale di Nevers, copiato circa il 1060, una redazione dell'Uffizio drammatico dell'Epifania, il quale ne fa conoscere la forma più semplice, perché quella redazione non solo è assai breve, ma non reca nemmeno i nomi de' personaggi, le interlocuzioni essendo precedute da un semplice ℣, alla maniera de' Tropi (2). La versione siciliana non presenta, sostanzialmente, nulla di difforme dagli altri due Uffizj, pure di origine francese, pubblicati dal Du Méril (3) e dal de Coussemaker (4). Secondo il

(1) YOUNG, *Some Texts*, p. 325.
(2) *Romania*, IV, 1 sgg.
(3) Op. cit., p. 162.
(4) Op. cit., p. 143 sg.

de Coussemaker, il dramma sarebbe stato ispirato dal *Proto Evangelium Jacobi* (Cap. XXI) e dalla *Historia Infantiae Salvatoris* (Cap. VI) (1). Per parte mia, non escludo che queste scritture apocrife possano avere influito sopra la compilazione del testo letterario, almeno in un secondo tempo. Nondimeno osserverò che tutt' e tre le redazioni serbano, ancora visibili, le tracce del testo del *Responsoriale* Romano. Così il dialogo

MAGI *ad Pastores*:

Pastores, dicite quidnam vidistis et annunciate Christi nativitatem.

PASTORES *ad Magos*:

Infantem vidimus pannis involutum et choros angelicos laudantes Salvatorem,

è tolto dal Responsorio che abbiamo ricordato a p. 114. Le parole dei Magi:

Eamus ergo et inquíramus eum offerentes ei munera, aurum, thus et mirram etc.

derivano ugualmente dal *Responsoriale*. Inoltre, e questo è il più notevole, vi troviamo incastrato un altro ricalco del *Quem quaeritis* San Galliano: un altro Tropo, non pervenutoci isolato:

HERODES *ad Magos*:

Quem queritis, advene?

MAGI:

Regem Iudeorum natum querimus.

Padova. La *Representatio Herodis in nocte Epyphanie*, descritta nell' *Ordinarium* Padovano (2), era uno spettacolo più buffonesco che liturgico: io penso che essa facesse parte del programma delle feste degli scolari, che si celebravano per l' appunto in quel periodo dell' anno, delle quali parleremo più diffusamente nei §§ seguenti. In ogni modo, essa si svolgeva sopra un testo letterario diverso da quelli or ora ricordati. L' *Ordinarium* la descrive nella maniera seguente.

Finita la ottava lezione dell' Uffizio notturno dell' Epifania, dalla sacrestia superiore esce un tale abbigliato da Erode, seguito dal suo cappel-

(1) Op. cit., p. 331.

(2) C. 58 *a*.

lano. Entrambi sono vestiti « vilissimis strictis et infulis ». Erode ha in mano un'asta di legno, e col massimo furore la scaglia verso il Coro. Con altrettanto furore monta sul pergamo (1), preceduto da due scolari recanti i cerei, e, sempre furibondamente, dà principio alla nona lezione. Frattanto i suoi ministri, con non minor furore, si dànno a circuire il Coro, percotendo il Vescovo, i canonici e gli scolari con una vescica gonfiata, ed anche gli uomini e le donne che sono in chiesa. Cinque di essi poi, raccolta l'asta, la riportano ad Erode, il quale la scaglia nuovamente nel mezzo della chiesa. Finita la lettura, Erode discende dal pergamo, seguito da' suoi ministri, e con furore, come sopra, prendono tutti a circuire il Coro, ripetendo i colpi di vescica. Nel frattempo il Coro canta il Responsorio. Dopo questo, un diacono, in dalmatica, ascende il pergamo, insieme con Erode e il suo cappellano, che reca il turibolo, preceduti da due scolari co' cerei. Il vescovo intona l'Antifona *In Bethleem vide*. Poi il diacono legge la *Genealogia Domini*. Il Vescovo incomincia il *Te Deum*, e mentre si canta questo, Erode reca il libro de' Vangeli e il cappellano incensa il Vescovo. Indi bacia il libro che gli porge Erode e incensa gli scolari. Il coro prosegue con l'Antifona delle Laudi. Uno degli scolari, dall'alto dell'altare di san Michele, canta il primo versetto dell'inno *Nuntium vobis*. Poscia mostra una candela accesa « ad similitudinem stellae » e la lancia verso il Coro, mentre questo prosegue l'inno. Si canta il *Benedictus*, l'Antifona *Hodie celesti sponso*, le orazioni e il *Benedicamus* dal pergamo.

Aquileia. Un così fatto modo di celebrare la festa dell'Epifania non deve essere stata una specialità della cattedrale di Padova. In un inventario della chiesa Patriarcale di Aquileia, compilato tra il 1358 e il 1378, è ricordata, tra i *paramenta*, una « stricta rubea de sindone cum stellis aureis « per totum qua utitur quando fit *Ludus Regis Herodis* » (2). E non staremo ad arzigogolar troppo sulla differenza tra questa « stricta » costellata d'oro e quella « vilissima » che indossava l'Erode Padovano.

Ivrea. In alcuni inventarj dell'Archivio Capitolare di Ivrea, del sec. XIV e del XV, F. Neri trovò notizia di « tres rotuli in quibus continetur *Ludus*

(1) Sul pergamo lo rappresentò Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

(2) JOPPI, *Inventario del Tesoro della chiesa Patriarcale di Aquileia*, in *Arch. per Trieste, l'Istria e il Trentino*, vol. III (1884-'86), p. 63.

« *Trium Regum* » (1). I rotoli non sono stati ancora rinvenuti, ed è un vero peccato. È un peccato, innanzi tutto perché in essi avremmo de' cimelj del genere di quello che ci è porto dall' *Offitium Quarti Militis* di Sulmona e da' rotoli di Périgueux, de' quali diremo fra poco. Poi, perché, se ciascuno de' tre rotoli, come appare probabile dal confronto con questi monumenti, conteneva la parte di ciascuno de' tre attori principali, tutto il *Ludus* doveva avere una estensione notevole, maggiore certo di quella di tutti gli altri drammi che conosciamo sul medesimo soggetto.

VI. L'*ANNUNCIAZIONE*.

L'Uffizio dell'Annunciazione muove dal Responsorio, che abbiamo ricordato a p. 114, contenente il dialogo tra l'Angelo e Maria. Ma, se quel testo si mantenne immutato forse più a lungo che gli altri, la sua messa in iscena si venne complicando straordinariamente, quando la festa fu celebrata con gran pompa, sulla pubblica piazza, con l'intervento delle autorità civili. Di questo *Ludus* possediamo descrizioni particolareggiate.

Cividale. Da Cividale proviene il solo testo che ne abbiamo, serbato in due *Processionali* di quell'Archivio Capitolare (2). Il testo è intieramente prosastico, salvo alcuni versi che possono essere stati aggiunti posteriormente, e mostra per ciò di essere assai più antico del ms., che è del sec. XIV. Esso è la traduzione scenica del dialogo *Quomodo fiet istud*. I *Processionali* ci informano circa il modo come seguiva la funzione. Dalla chiesa usciva una processione di sacerdoti e di chierici, cantando il Responsorio *Gaude Maria Virgo*. Essa sostava nel centro della piazza, e ivi i *Chorarii* cantavano il *Versus* col *Gloria*. Un diacono leggeva poi il Vangelo « in « tono », e dopo questa lettura, dice l'istruzione, « fit *Representatio Angeli* « *ad Mariam* ». Finita questa, la processione tornava in chiesa, cantando il *Te Deum*. Il dialogo si limitava alla semplice Salutazione.

Venezia. In Venezia, il Ludo dell'Annunciazione si celebrava, non nel giorno dell'Annunciazione, sì bene in quello di san Marco. Martino da Canale descrive il Ludo che si celebrò nel 1267, ma comprende ognuno che si trattava di una consuetudine antica (3). La festa si iniziava con una

---

(1) *Giorn. stor. della Letterat. Ital.*, LIV, p. 461 *n*.

(2) De Coussemaker, op. cit., p. 21.

(3) *Cronaca di Venezia*, p. 569.

gran processione, nella quale, dopo i fanciulli e i chierici, veniva un chierico in abito di damasco, tutto ricamato in oro. Costui sedeva sopra una sedia riccamente addobbata, portata a spalla da quattro uomini, e preceduta e circondata da gonfaloni a oro. Egli rappresentava la Vergine. Condotto davanti al Doge, lo salutava, e il Doge gli rendeva il saluto. S'avanzava poi un altro chierico, l'Angelo, parimenti assiso sopra una sedia adorna riccamente, portata a spalla da quattro uomini. Davanti al Doge, avveniva un nuovo scambio di saluti. Indi la processione riprendeva il suo andare, sino alla chiesa di Santa Maria. Quando il chierico abbigliato da Angelo entrava nella chiesa, si dirigeva verso l'altro abbigliato a mo' della Vergine, il quale lo aveva preceduto; si levava in piedi « et dit tot ensi: " Ave Marie « ploiene de grace; le Signor est aveuc toi; beneoite entre les femes, et « beneoit li fruit de ton ventre; ce dit notre Sire ". Et celui que en sene- « fiance de Notre Dame est aparilles, respond et dit: " Coment peut ce « estre, Angle Dei, en porce que je ne conois home par avoir enfant? " « Et li Angles li redit: " Spirit Saint desent en toi, Marie; n'aies paor; « auras dedans ton ventre le Fils Dieu ". Et cele li rispont et dist: " Et « je sui ancelle dou Signor; viegne a moi selonc ta parole " ». Sono, come si vede, le parole del Vangelo, del *Responsoriale* e del *Ludus* di Cividale, che il buon Martino riferisce nel suo francese. Dopo quel dialogo, ciascuno usciva di chiesa e tornava a casa. Nel 1328 fu stabilito per legge « quod « Maria et Angelus in festa sancti Marci de Scolis, pro reverentia Gloriose « et festi, non debeant se levare de suo sedere, quando sunt in conspectu « domini Ducis » (1).

Padova. L'*Ordinarium* di Padova (2) ci informa che coloro che dovevano partecipare alla Rappresentazione dell'Annunciazione, venivano preparati nella sacrestia maggiore della cattedrale, e vestiti chi da donna, come Maria e Elisabetta, chi all'orientale, come Giuseppe e Gioachino, chi da Angelo, come Gabriele. Entrati in chiesa, il suddiacono maggiore cantava la profezia *Locutus est Dominus ad Achaz*. Poi il Diacono incominciava il Vangelo *Missus Angelus* e continuava fino alle parole *Et ingressus est Angelus ad eam dixit.* Allora Gabriele inginocchiavasi davanti a Maria e

(1) Ibid., p. 743 n.; cf. D'ANCONA, *Orig.*[2], p. 93.

(2) DONDI OROLOGI, *Dissertaz.* cit., p. 46 sgg.

le diceva: *Ave gratia plena.* Indi il Diacono seguiva col Vangelo sino a *Et ait Angelus.* Nel momento in cui Gabriele diceva: *Spiritus Sanctus superveniet in te,* allora, scrive l'*Ordinarium*, « columba aliquantulum osten« datur ». Il Diacono prosegue fino a *Dixit autem*; finita la qual lezione « Maria se elevet, et stando brachiis apertis, alta voce incipiat *Ecce ancilla « Domini* ». Nello stesso momento, scendeva la colomba sopra Maria, la quale la riceveva « sub clamyde ». Veniva così figurato il divino concepimento. Dopo ciò Maria avviavasi con lo sposo a visitare Elisabetta e Gioachino; e, mentre il Diacono cantava l'Evangelo *Tunc exurgens*, veniva recitato da que' personaggi il dialogo secondo il racconto della Scrittura. Alla fine si intonava il *Magnificat.*

Ma la rappresentazione dell'*Annunciazione* deve avere assunto per tempo, anche a Padova, come a Venezia, carattere di festa civile. Uno statuto del 1278 fissava le norme secondo le quali la *Representacio Salutationis Angelice* doveva celebrarsi in ciascun anno, o nel giorno proprio destinato dal calendario, « vel in aliquo alio die », secondo che piacerà al Vescovo Padovano (1). E poiché in quel testo si dice che ciò deve farsi « *secundum consuetudinem* », così è da credere che nel 1278 non si facesse che codificare un'usanza antica. Nella chiesa del Palazzo della Ragione, all'ora di mezza terza, si abbigliavano due chierici da Maria e Gabriele. Frattanto nella cattedrale si riunivano il Vescovo, il Capitolo e tutto il Clero di Padova, compresi gli Ordini religiosi, per recarsi processionalmente, con le loro croci, al Palazzo della Ragione. Qui sono congregati il Podestà, con tutti i giudici, gli officiali, i militi, i dottori e i notabili cittadini. Raccoltesi insieme tutte le autorità, l'Angelo e la Vergine vengono issati sopra due sedie ornate onorevolmente, e quindi recati in processione sino all'Arena, preceduti dai trombetti del Comune e dal Clero, e seguiti dal Podestà e da tutti i cittadini, co' gastaldi delle Arti degli Orefici e de' mercanti. « In « curtivo Arenae », in luoghi preparati, si svolgeva l'Angelica Salutazione, e si fecevano le altre cose « quae ad repraesentandam huiusmodi Annun« ciationem introducta sunt ».

La consuetudine di questa Rappresentazione dell'Annunciazione in Padova continuò a lungo. Michele Savonarola scriveva, al principio del

---

(1) A. Böhm, in *Rass. Bibliogr. della letter. Ital.*, IV, p. 229.

Trecento, che nella chiesa di Santa Maria dell'Arena « gloriosa atque « devota nimis Repraesentatio Annunciationis per Angelum ad Mariam « Spiritu Sancto superveniente per Clerum eo in die eoque in loco fit » (1). Il documento testè ricordato risolve la controversia tra coloro che, conoscendo soltanto il passo del cronista, disputavano se la consuetudine fosse incominciata nel 1306 o nel 1331. Essa durò sino al 1600, quando fu vietata per disordini e abusi (2).

Parma. Secondo l'*Ordinarium* di Parma, la *Repraesentatio* si faceva due volte nello stesso giorno dell'Annunciazione: alla mattina, durante la Messa di terza, e a Vespero. Dalle finestre della volta, dalla parte dell'altare di sant' Anna, discendeva « per funes » un Angelo, per diritto verso il pulpito del Vangelo (3). Ivi era la Vergine co' Profeti, e aveva luogo « reverenter et decenter » la scena della Salutazione. L. Barbieri opinava trattarsi di una rappresentazione muta, fatta con immagini artificiali, pensando alla difficoltà di far discendere un uomo « per funes » (4). Ma noi vedremo più avanti che altrove era un vero uomo quello che, all'occorrenza, discendeva « per funes », per difficile che ci riesca di immaginare oggi come fosse fatto il congegno.

Treviso. La consuetudine doveva essere antica anche in Treviso; vi continuò anche dopo la fondazione della Compagnia de' Battuti, a' quali il Clero della cattedrale si obbligò a fornire annualmente, contro certi compensi « duos clericos bene instructos et sufficientes pro Maria et Angelo » per rappresentare la scena della Salutazione da farsi « more solito » nel giorno dell'Annunciazione; secondo che si vedrà più avanti.

VII. LA *PURIFICAZIONE*.

Padova. Il 2 di febbraio, la festa della Purificazione veniva festeggiata dal Clero Padovano con una doppia celebrazione (5). Nella mattinata, durante la processione, esso celebrava la *Foederis Arca*, passando al di sotto di una cassa, contenente delle reliquie, sostenuta da quattro parroci in pia-

(1) M. SAVONAROLA, *Libellus de magnificis ornamentis* ecc., in *Rer. Ital. Script.*², XXIV, xv, p. 50.

(2) D'ANCONA, op. cit., p. 90.

(3) *Ordin.*, p. 120 sgg.

(4) Ibid., nota.

(5) DONDI OROLOGI, *Dissertaz.* cit., p. 44 sgg.

neta. Nel pomeriggio, aveva luogo una vera e propria Rappresentazione. Sacerdoti e chierici, in abiti pontificali, si recavano processionalmente davanti al Battistero, che sorge, com'è noto, di fianco alla chiesa. Entro il Battistero erano due chierici vestiti da Angeli e un altro vestito da Maria, col Bambino nelle braccia; c'erano anche Giuseppe e Anna. Questi personaggi uscivano dal Battistero e si incamminavano verso la chiesa, Giuseppe e Anna alla testa del corteo, passando tra due ali di Clero, che lungo il tragitto cantava: *Ave gratia plena*. Finita l'Antifona, e entrati in chiesa, Maria con Anna e Giuseppe col Bambino ascendevano i gradini dell'altare, nel quale appariva Simeone. Si attaccava allora il Responsorio *Obtulerunt*, e mentre si cantava questo, i sopraggiunti facevano l'offerta del Bambino al Sommo Sacerdote. Costui vezzeggiava il Bambino, che, come poteva, dialogava con lui. Insieme con quella del Bambino si faceva a Simeone anche l'offerta di alcune colombe. Fatto ciò e finito il Responsorio, egli si riceveva « pullos columbarum », e, tanto per fare del realismo, voltosi verso il popolo, non mancava di osservarli bene « sub alas », per vedere « si boni sunt ». Si cantavano quindi le Antifone, e Simeone chiudeva la festa, intonando il cantico *Nunc dimittis*.

VIII. IL *PLANCTUS MARIAE*.

L'Uffizio Gregoriano del Venerdì Santo, se bene contenesse tanti elementi drammatici, non si svolse tuttavia in dramma regolare. Fu relativamente tardi, secondo accennai a p. 136, che si pensò di mettere in iscena la tragedia commemorata in quel giorno. Ed a ciò valsero, non i testi canonici, sì bene i testi degli scrittori, segnatamente quelli di sant'Anselmo, di san Bernardo e di san Bonaventura. Noi dovremo tornare sopra questo argomento più in là, allorché tratteremo del teatro volgare. È in Italia, infatti, che troviamo i primi esempj di drammi latini sulla Passione, in un tempo in cui il teatro volgare era già in piena fioritura.

Cividale. Di data poco anteriore al ms., che è del sec. XIV, è un *Planctus Mariae* di Cividale (1). La rubrica ci apprende che esso recitavasi *in die Parasceven*, senza precisare a qual momento dell'Uffizio si ricollegasse. Con l'Uffizio, anzi, mostra di non avere un vincolo necessario.

---

(1) De Coussemaker, op. cit., p. 285 e sgg.

Si tratta ormai di una rappresentazione libera. Il *Planctus* mette in iscena quel che seguì sul Golgota al momento dello spirare di Gesù: l'erompere che fecero in pianti e in lamenti le Donne e Giovanni. Il testo è tutto in versi ritmici, di varia misura, ed è dovuto visibilmente alla penna di un retore. Egli non ha scrupolo di mettere in bocca a Maria Jacobi un terzetto dello *Stabat* Jacoponico (« Quis est homo qui non fleret » etc.). Ma ciò che rende singolarmente interessante questo *Planctus*, sono le istruzioni mimiche per gli attori, inserite in rosso tra le linee della notazione musicale; le quali fanno di questo dramma friulano un monumento unico di tutto il teatro medievale.

Firenze. Da un codice scritto in Firenze nel 1439, ora a Karlsruhe, il Mone pubblicò un altro *Planctus Mariae* (1). È il lamento della Vergine a' piedi della Croce, al quale rispondono le parole di Gesù e della Croce stessa. È in versi ritmici. Se vogliamo immaginare il modo come esso veniva recitato, dobbiamo ripensare a quegli spettacoli che solevansi intercalare alla predica del Venerdì Santo, e che erano, a quanto pare, una specialità Francescana, come diremo a suo luogo. Soltanto che qui il volgare è sostituito dal latino. I primi versi narrativi erano probabilmente detti dal predicatore.

VIII. LA PENTECOSTE E IL *LUDUS DEI*.

La Pentecoste fu, nel Medio Evo, una festa di gran lunga più solenne che non sia oggidì. Non è quindi da maravigliare se questa solennità abbia dato occasione a *Ludi* grandiosi, nella pubblica piazza, secondo che comportava la bella stagione. Abbiamo notizie di *Ludi* di Padova e di Cividale.

Padova. Le cronache di Padova dànno notizia di un *Magnus Ludus* celebrato *in Prato Vallis* nel 1208, nel giorno della Pentecoste e ne' successivi (2); e aggiungono che que' giorni furono goduti con immenso sollazzo da tutti i cittadini, e con piena concordia di animi. Circa il soggetto del *Ludus*, nulla. E poiché il Prato della Valle soleva esser l'arena anche di

(1) *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe, 1846, I, p. 37 sg.

(2) ROLANDINI *Liber Chronic.*, in *Rer. Ital. Script.*, VIII, cap. x, p. 178, e cf. p. 370.

spettacoli di altro genere, così il D'Ancona pensava che il *Ludus* del 1208 dovesse essere, non un *Ludus* religioso, sì bene un trattenimento civile (1). L'esempio di Cividale, però, è di natura tale da farci escludere sì fatta ipotesi. Ché se allo spettacolo religioso si siano frammisti anche de' giuochi e de' canti profani, tuttavia lo spettacolo, in una ricorrenza religiosa, non poteva essere che religioso. Ciò, del resto, fa comprendere il cronista stesso, quando scrive che tutti erano « cantantes et *psallentes* ».

Cividale. Meglio informati siamo intorno a' *Ludi* di Cividale. I cronisti descrivono quelli del 1298 e del 1303. Il Ludo del 1298 fu celebrato per tre giorni di seguito; nel giorno della Pentecoste e ne' due successivi. La *Cronaca Friulana* scrive che, in questi tre giorni, « facta fuit Repre- « sentatio *Ludi Christi*, videlicet *Passionis*, *Resurrectionis*, *Ascensionis*, « *Adventus Spiritus Sancti*, *Adventus Christi ad Iudicium*, in curia domini « Patriarchae Austriae Civitatis, honorifice et laudabiliter *per Clerum* » (2). Il Ludo del 1303, celebrato parimenti nel giorno della Pentecoste e ne' due successivi, nella curia Patriarcale, fu una *Repraesentatio* più ampia della precedente: fu, anzi, tutto un seguito di Rappresentazioni, che comprendevano: la *Creazione di Adamo e di Eva*, l'*Annunciazione*, il *Natale* « et « aliis multis », cioè i *Pastori*, i *Magi*, la *Presentazione al Tempio* ecc., la *Passione*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione*, la *Discesa dello Spirito Santo*; e finalmente l'*Anticristo* e il *Giudizio finale*. Queste Rappresentazioni furono fatte « solemniter », alla presenza delle autorità civili ed ecclesiastiche e di nobili venuti dalle altre città e castelli del Friuli (3).

Noi dobbiamo deplorare che del testo di queste Rappresentazioni non ci sia pervenuta una sola parola, a meno che per esse non si sia utilizzato qualcuno de' testi che leggonsi, come Rappresentazioni isolate, ne' manoscritti Cividalesi ricordati nelle pagine precedenti. Le notizie de' cronisti dimostrano infatti quanto grandioso fosse divenuto ormai, al principio del sec. XIV, il teatro liturgico friulano. Queste Rappresentazioni che durano per più giornate, che richiamano tanta gente dal di fuori, a cui intervengono tanti personaggi cospicui, esigono un allestimento scenico complicato e una preparazione di lunga mano. Ma ciò che sopratutto è

---

(1) *Orig.*², p. 89.

(2) JULIANI CANONICI *Chron.*, in *Rer. Ital. Script.*², XXIV, P. XIV, p. 28, § LXXIII.

(3) Cioè il patriarca di Aquileia, Ottobono, il vesc. di Concordia, Jacopo Ottinelli, ecc.; JULIANI CANONICI, op. cit., p. 33 sg.

notevole in esse, è il concetto che le informa. Giuliano Canonico vorrebbe chiamarle tutte con un nome unico: *Ludus Dei*, e la *Cronaca Friulana* le chiama *Ludus Christi*. Siamo alla presenza di composizioni cicliche, le sole di simil genere che possieda l'Italia. Or poiché le Rappresentazioni cicliche sembrano essere state una specialità della Francia, si pone la questione se quell'idea sia sorta spontaneamente nella mente di qualche teologo friulano, ovvero se gli sia venuta dal di fuori. Il D'Ancona osservava essere il concetto ciclico naturale e « conforme al sentire dell'Età Media » (1), e pertanto potere avere ispirato, tanto di qua quanto di là dalle Alpi, indipendentemente, i compositori di drammi sacri. Questa spiegazione non soddisfa appieno; ma io devo confessare di non saper trovarne un'altra. Va ricordato, in ogni modo, che il concetto fu ripreso più tardi anche dai redattori di Rappresentazioni in ottava rima. La grandiosa Processione che apre la raccolta delle Rappresentazioni Bolognesi, del sec. XV, è per l'appunto una figurazione ciclica.

IX. LA *PASSIONE E RESURREZIONE*.

Padova. Più esplicite di quelle relative alle recite della Pentecoste, del 1208, sono le notizie che abbiamo circa una Rappresentazione fatta a Padova, pure nel Prato della Valle, il 1244 (2). Essa ebbe luogo nella festa di Pasqua e il soggetto ne fu la *Passione e la Resurrezione*. La Rappresentazione fu fatta « solemniter et ordinate ». Al D'Ancona ripugnava l'ammettere che si trattasse di una rappresentazione del Clero, in latino, per ciò che era data, non nel recinto di una chiesa, sì bene in piazza (3). Senonché quel che si è detto poc'anzi a proposito di altre Rappresentazioni del Clero, all'aria aperta, in Cividale e nella stessa Padova, bastano a vincere ogni scrupolo. Circa l'estensione del soggetto, osserveremo come sia questa la prima volta che si vedono portate sulla scena, nello stesso giorno, la Passione e la Resurrezione, quali atti di un unico dramma. Il testo della Rappresentazione Padovana non fu conservato: esso doveva avere qualche analogia con quello che ora passiamo a studiare, e che era il testo di uno spettacolo delle medesime dimensioni.

---

(1) *Orig.*[2], p. 94.

(2) *Chron. Regim. Paduae*, in *Rer. Ital. Script.*, VIII, p. 375. Per la data esatta di questa Rappresentazione cf. D'ANCONA, *Orig.*[2], p. 88.

(3) *Orig.*[2], loc. ora cit.

X. *OFFICIUM QUARTI MILITIS.*

Sulmona. La Rappresentazione così intitolata si legge in un rotolo dell'Archivio Capitolare di Sulmona, formato, nella seconda metà del secolo XIV, con la riunione di due pergamene notarili, delle quali furono utilizzati i rovesci (1). Sopra i rovesci fu trascritta, non l'intiera composizione, sì bene un estratto di essa: le parole dell'attore chiamato a sostenere la parte del Quarto Soldato, in una Rappresentazione della Passione e della Resurrezione. Trascritte integralmente sono, infatti, le parole che questo personaggio doveva pronunciare sia da solo, sia in coro con gli altri tre. Nel primo caso, c'è, in margine, la postilla: « Solus »; nel secondo: « Tertius « et Quartus », ovvero: « Omnes ». Le battute degli altri personaggi sono accennate con le prime parole. Siamo alla presenza di un rotolo originale: di uno di quelli che servivano alla preparazione degli attori: di un monumento prezioso per la storia del costume, unico del suo genere. Dovevano essere come questo i rotoli, disgraziatamente perduti, del *Ludus Trium Regum* di Ivrea (2).

Ciò vale a spiegare il titolo: *Officium Quarti Militis*. In realtà la Rappresentazione avrebbe dovuto intitolarsi *Passione* oppure *Passione e Resurrezione*, non già *Officium*, perché con l'Uffizio divino essa non ha verun nesso; tanto meno *Officium Quarti Militis*, visto che la Chiesa non ha mai destinato un Uffizio a celebrare gli aguzzini del Redentore! La parola *Officium* ha qui il valore di « parte » (cf. rotolo = *rôle*). Dal copione dell'intiera Rappresentazione si estraevano tanti *Officia* quanti erano gli attori e si distribuivano loro, affinché ciascuno avesse l'agio di studiare privatamente la propria parte e di addestrarsi alla recita. Ecco perché le didascalie non hanno il carattere di istruzioni sceniche, ma contengono

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 3 e p. 369.

(2) Quanto al teatro in volgare, ricorderemo i tre frammenti provenzali rinvenuti in una buca praticata in un muro della cattedrale di Périgueux, consistenti in tre pezzi di pergamena, scritti da un lato solo, contenenti la parte di un solo attore in un Mistero della Natività o degli Innocenti. Colui che doveva sostenere quella parte aveva depositati i fogli nella buca in parola, ove più tardi furono ricoperti di malta, e vi dormirono per sei secoli, prima che il piccone di un muratore non venisse a destarli. V. CHABANEAU, *Fragments d'un Mystère provençal découverts à Périgueux*, in *Bull. de la Soc. Histor. du Périgord*, 1875; e cf. G. PARIS in *Romania*, IV, p. 152 sg.

delle indicazioni puramente mnemoniche, incominciando con delle formule come queste: *Quando N. N. dicit*, *Cum fuerint*, *Cum venerint*, ecc., per indicare il momento nel quale l'attore doveva intervenire. Va poi notato che il documento, essendo stato trascritto in scrittura libraria, accusa un certo carattere duraturo: il che non sarebbe ove fosse stato trascritto in scrittura corsiva. L'Archivio della chiesa avrà bene custodito, oltre al copione unitario, anche i varj *Officia*, da consegnarsi, a tempo debito, agli attori, e da ritirarsi dopo la recita, per essere adoperati nella prossima volta. Come suole accadere, non tutti gli *Officia* saranno sempre tornati alla propria sede. Se il nostro sfuggì alla dispersione, ciò avvenne, non diremo grazie a maggiore zelo del buon interprete della parte del Quarto Soldato, ma sì per virtù degli atti di possesso di case e di terre, che si leggevano sopra il « recto » del rotolo e che a' canonici di San Panfilo premeva di custodire più gelosamente che non un testo letterario. Ora, quando si pensi che una Rappresentazione come quella richiedeva l'impiego di un numero considerevole di attori, e per conseguenza l'allestimento di numerosi rotoli, noi riusciamo a intravvedere, per merito di quest'unico conservatosi, una parte di quel lavorìo preparatorio dello spettacolo che è uno de' lati men noti, ma non de' meno interessanti, della vita teatrale del Medio Evo.

L'assunto del dramma abbraccia la Passione e la Resurrezione. Non si tratta più, dunque, di una Rappresentazione innestata in un Uffizio liturgico. Col servizio liturgico il dramma ha spezzato ogni vincolo di dipendenza, ed è divenuto autonomo. Tanto vero che restiamo incerti circa il giorno in cui potesse venir rappresentato un componimento come questo, fatto per metà di pianto e per metà di gioia; quantunque l'esempio delle Rappresentazioni di Padova ci inducano a pensare al giorno della Pasqua.

Similmente, quanto alla redazione del testo, siamo lontani dal tempo in cui potevansi metter su de' copioni mediante la semplice traduzione in discorso diretto delle Antifone e de' Responsorj Gregoriani, ovvero del Vangelo. Nel nostro testo, la Scrittura è interpretata con libertà e noi vediamo che vi si incomincia a lavorare persino di immaginazione. Che infatti il dramma Sulmonese si iniziasse nel punto stesso dove si inizia il nostro estratto, non abbiamo gli estremi né per affermare né per negare. L'estratto si apre con un bando di arruolamento lanciato da Pilato a mezzo del precone. Alla voce del banditore, ecco apparire sulla scena due soldati da una parte, e due dall'altra. Ciascuna coppia ha de' dubbj sull'essere

dell'altra. Ne viene un combattimento di due contro due; poi la riconciliazione, e finalmente la presentazione di tutti e quattro davanti al Pretore, al quale offrono ogni servigio, compreso quello di « totum Orbem circuire ». È una scena inventata di sana pianta, che poteva stare egregiamente quale scena d'apertura, non essendo priva di un certo effetto teatrale.

Attesa la natura del documento, la Rappresentazione di Sulmona si presenta, di necessità, discontinua. Ci è consentito tuttavia di formarci un'idea adeguata delle sue dimensioni. La parte del Quarto Soldato, che era quella di uno de' personaggi d'infimo rango, comprende non meno di 136 versi, ed eccede così, già da sola, le dimensioni di tutti quanti i drammi liturgici conosciuti finora in Europa. Quanto più estese non dovevano essere le parti degli altri personaggi e quanto l'insieme!

L'opera letteraria è dovuta manifestamente alla penna di un retore. Niente prosa: dell'antico dramma liturgico nulla è rimasto, all'infuori della lingua. E non sarebbe da maravigliare se il motivo di un sì profondo cangiamento, seguito tanto nell'ordine letterario quanto nell'ordine scenografico, fosse da ricercare nell'esempio e nella concorrenza che al teatro de' chierici faceva ormai il teatro volgare de' Flagellanti. La composizione è polimetrica: per un lungo tratto, sino alla st. LV, è in « versus tripar« titus caudatus »; seguono otto stanze in endecasillabi sdruccioli, disposti in terzetti monorimi; poi quattro di varia misura; infine sei nuovamente in tripartiti caudati. Ci si può chiedere se la polimetria risponda a una veduta artistica ovvero se sia la conseguenza dell'avere l'autore accozzato, come meglio ha potuto, de' materiali preesistenti. Quest'ultima ipotesi è la più verisimile: essa è, in parte, provata. Il comando di Pilato a' Soldati, di custodire il Sepolcro contro le insidie de' Discepoli, del quale dialogo non sono riferite nel rotolo che tre parole: *Ite vos ergo*, è derivato dal Vangelo: « Ait illis Pilatus: " Habeatis custodiam; *ite* custodite sicut « scitis " » (Matteo, XXVII, 65). Il nostro compilatore però non lo ha desunto direttamente di lì, sì bene da un testo letterario. In un Uffizio della Resurrezione, serbato frammentario in un Ms. di Tours, leggiamo infatti (1):

Hic Pilatus convocat Milites ad se et dicat:

Venite ad me, Milites
fortes atque incolumes,

(1) De Coussemaker, op. cit., p. 37.

diligenter pergite;
quod vobis dico facite;
tres dies cum noctibus
vigilate cum studio,
ne furentur Discipuli
et dicant plebi:
« Surrexit a mortuis ».
Ite vos, Milites, solerti cura
vobis commissa sit Sepultura.

L'interlocuzione che segue è presso che identica nelle due redazioni. In quella di Tours è nella forma seguente:

Statim Milites eant insimul canendo hos versus, usque dum veniant ante Sepulchrum:

Ergo eamus
et quid dixit faciamus;
vigilando custodiamus
ne sepultum amittamus.
Ne forte veniant eius Discipuli
et furando transferant alibi,
invadamus eos cum lanceis
et verberemus eos cum gladiis.

Il ritrovare a tanta distanza di tempi e di luoghi i medesimi versi, è cosa che non sorprenderà chi ripensi alla internazionalità di tutto ciò che s'attiene a cose di chiesa. Si vorrà piuttosto considerare quanto ancora, da siffatti indizj, appaiano frammentarie le nostre cognizioni sopra questo punto della storia letteraria! Il documento Sulmonese fu conservato per un mero caso, si direbbe per un miracolo; e niuno, certo, sarà tentato di credere che esso rappresenti qualcosa di speciale della graziosa città abruzzese. Esso è un filo spezzato di una rete che non riusciamo, e che forse non riusciremo giammai, a ricomporre nella sua vasta integrità.

Ma dell'esistenza di materie estranee, nel dramma abruzzese, ci sono altri segni. La Bibbia, com'è noto, non ha creduto di dover tramandare ai posteri i nomi de' soldati che arrestarono Gesù, lo flagellarono, se ne divisero le vesti, ecc. Ora, de' quattro soldati dell'*Officium* di Sulmona, tre sono anonimi; uno ha un nome, un nome celeberrimo, che noi siamo stupiti di ritrovare qui. Colui si chiama Tristano! E quel Tristano è

milex nobilissimus,
omnium nostrorum armorum doctissimus;
fuit scrimite hic inventor primitus.

Tristano, il più nobile de' cavalieri, il più dotto nelle armi, l'inventore della scherma: non manca che Tristano l'arpeggiatore, e la serie degli attributi dello sventurato amante di Isotta sarebbe completa! Ora colui che ha introdotto quel nome entro una Rappresentazione religiosa, deve averci avuto le sue buone ragioni. Quali? Non certo quelle di esaltare l'eroe. Prendere il Tristano della leggenda, incarnazione del tipo ideale del perfetto cavaliere e del perfetto amatore, e tradurlo qui, sulla scena, a fargli compiere l'odioso uffizio di sgherro di Pilato, era la massima degradazione che potesse infliggersi all'eroe; era additare al vilipendio degli spettatori un personaggio le cui gesta e i cui casi infelici erano fonte di tanto diletto e di tanta pietà agli spiriti delicati. È una trovata che non poteva venire in mente se non ad alcuno che vivesse in un ambiente saturo di letteratura cavalleresca, particolarmente di letteratura brettone, cara a' ceti cortigiani. Il Clero si vale qui dell'arma dell'ironia per combattere la passione per le storie vane, divulgate prima da' giullari, più tardi da' libri. Ora noi ci chiediamo se, nella Sulmona del sec. XIII e del XIV, esistesse un centro di cultura aulica cosifattamente raffinato da giustificare l'adozione di una misura simile, un ambiente dove l'allusione e la satira potessero essere afferrate dall'uditorio. Francamente, no. Basterà ripensare a quanto diverse erano, allora, le condizioni sociali e culturali di una piccola città d'Abruzzo, prevalentemente agraria, da quelle di una città della Valle Padana o della Francia. In queste, sì che la frecciata avrebbe colto nel segno: a Sulmona, essa cadeva nel vuoto. Chi sa se pure se ne sarà avveduto quegli stesso che, inconsciamente, inserì quella stanza nel copione commessogli e che compilava con membra « undique collata »!

In ogni modo, ognun vede quanto cammino ha fatto omai, nel secolo XIV, il teatro liturgico, dalla prima invenzione del Tropo di Tutilone.

IV.

La "Cena Cypriani".

Il genere comico nel Teatro medievale. La *Cena Cypriani*. Il rifacimento di Giovanni Diacono. Il Prologo. Carattere mimico del poema. Analisi della *Cena*. L'Epilogo. Cipriano e Cornelio. Formoso e i Formosiani. La *Roma triumphans* nell'estate dell'876.

Il Dramma Liturgico adempì, nel Teatro medievale, alla funzione del genere tragico. Accanto ad esso esisté anche il genere comico. Con una portata letteraria di gran lunga minore, certamente, ma con pari universalità.

Il genere comico è pur esso di origine remotissima, più remota ancora di quella del Dramma Liturgico. Esso continua consuetudini dell'età classica. E come, nella Roma classica, tali consuetudini erano diverse a seconda dei ceti, così, durante il Medio Evo, ebbero vita due distinte manifestazioni comiche: l'una aristocratica e dotta, l'altra popolare. La prima continua il Mimo conviviale patrizio, la seconda il Saturnale plebeo.

Di quest'ultima parleremo ne' paragrafi seguenti. Quanto alla prima, i monumenti che ne rimangono non sono numerosi. Più addietro (p. 33) abbiamo accennato ad alcuni di essi spettanti alla Corte Carolingia. Diremo qui di uno di origine italiana; il quale, rivendicandosene ora il carattere mimico, offre sotto più rispetti il miglior saggio del genere. Io dico della *Cena Cypriani*.

Poiché intorno a questo componimento sono vive tuttora le dispute tra gli studiosi, così ci è forza di trattarne con qualche ampiezza. Incominciamo col riassumere lo stato delle questioni (1).

Sotto il nome di san Cipriano, vescovo di Cartagine del III secolo, circolò per lungo tempo, sino al sec. IX e anche più tardi, una curiosa composizione prosastica. Ivi si narrava di un re d'Oriente, di nome Gioele,

(1) Le discussioni precedenti sono riassunte particolareggiatamente nella Prefazione di K. Strecker alla sua edizione della duplice *Cena*, cioè della primitiva e del rifacimento di Giovanni Diacono, contenuta ne' *Monum. Germ. Hist.*, *Poetae lat. Aevi Carolini*, VI², uscita nel 1914.

il quale, facendo nozze in Cana di Galilea, convitò a banchetto gran numero de' personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento. La strana imbandigione fu ricca di incidenti grotteschi, nei quali gl'intervenuti assunsero delle parti ridicole, ispirate dagli attributi e dalle caratteristiche bibliche di ciascuno. E si chiuse con un episodio tragicomico non privo di effetto.

L'opera era, come oggi si direbbe, assai spiritosa. Dalla rispondenza, e insieme dal contrasto, tra le qualità tradizionali de' gravi personaggi e l'ufficio che a ciascuno di essi veniva assegnato nella *Cena*, scaturiva una fonte di ilarità viva e continua, massime per coloro che avevano familiarità con le Sacre Scritture. Ciò nondimeno la forma era quel che di più monotono possa immaginarsi. Si trattava di una lunga, interminabile infilzata di nomi proprj, di un vero e proprio *Onomastichon*, ordinato in una successione di proposizioncine semplici, interrotta, di tanto in tanto, da qualche periodetto più lungo, per segnare il passaggio da un episodio a un altro. Con tutto ciò l'opuscolo ebbe successo, e lo attesta anche oggi il numero considerevole di Mss. che ne rimangono, o di cui rimane notizia; i quali sommano a non meno di 54, provengono da quasi tutti i paesi d'Occidente e risalgono, alcuni, persino al secolo IX.

Quale lo scopo di una così singolare composizione, che qualche moderno ha giudicata degna più della penna di un Turco che di quella di un Cristiano? L'autore, ha affermato taluno, si propose uno scopo didattico: egli intese di apprestare uno strumento che facilitasse a' lettori la memoria de' fatti e de' personaggi biblici (1). A riprova furono ricordati i *Joca Monacorum*, che erano per l'appunto degli espedienti mnemonici ad uso degli scolari (2). E la destinazione scolaresca pareva tanto più verisimile, in quanto gli stessi antichi avevano notato l'analogia esistente tra la *Cena* e il trattato *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, nel quale Marciano Capella fa assidere a banchetto le Arti liberali.

Ad altre sentenze conducevano però altre indagini (3). Già, sin dal sec. XVII, i fratelli Ballerini, mettendo a stampa gli scritti di san Zeno,

(1) F. NOVATI, *Studi critici e letterari*, Torino, 1889, p. 180.

(2) E. MONACI, *Sulla Schola Cantorum Lateranense*, in *Archivio della Soc. Romana di Storia Patria*, vol. XX, p. 452 sgg. Sui *Joca Monacorum*, v. P. MEYER, in *Romania*, I, p. 483.

(3) Lascio da parte l'opinione di A. Lapôtre, secondo il quale la *Cena* sarebbe da attribuire a un monaco Spagnolo, di

avevano osservato la manifesta dipendenza dell'opuscolo del pseudo Cipriano dal trattato *Ad Neophytos post baptisma* del vescovo di Verona (1). H. Brewer fece propria codesta osservazione, e aggiunse che l'opuscolo dovesse essere stato scritto per venir recitato a mensa (2). Questa opinione è ora propugnata dal più recente e autorevole editore della *Cena*, K. Strecker (3). Secondo lo Strecker, la composizione sarebbe uscita dalla penna di un uomo dottissimo e ingegnosissimo, il quale, preso lo spunto da san Zeno, ne ampliò l'invenzione e la diresse ad altro fine. Mentre infatti san Zeno si era proposto puramente di edificare i fedeli (4), l'autore della *Cena* mirò a dilettare la gente di gusti raffinati, durante i loro banchetti, col volgere al ridicolo e all'osceno lo scopo ascetico del suo modello. Fine burlesco, dunque, non serio: destinazione conviviale, non scolastica.

Questa l'ultima parola; la quale risponde indubbiamente al vero. Quanto noi verremo dicendo non farà che convalidarla.

Lo scopo burlesco della *Cena* e la sua destinazione erano indicati, del resto, nel primo rimaneggiamento che essa ebbe, nell'855, ad opera di Rabano Mauro. Il quale, inviando a Lotario II il testo da lui rifatto, ammoniva questo Re che esso, oltre che per la lettura, avrebbe potuto adoperarsi anche per l'audizione (5). Per l'audizione, ciò che importa la recitazione.

---

nome Bachiario, vissuto nella metà del IV secolo, che la vorrebbe scritta in Antiochia per volgere a ridicolo i misteri di Demetro, e in special modo i concetti mistici di Giuliano l'Apostata; *Recherches de science religieuse*, 1912, pp. 581-83.

(1) ZENONIS *Opera*, p. 235 sg.

(2) *Uber d. Heptateuchdichter Cyprian und die Caena Cypriani*, in *Zeitschr. für kathol. Theol.*, 1904, p. 92 sg.

(3) Op. cit., pp. 861-62.

(4) Il passo donde è venuta l'ispirazione all'autore della *Cena*, è questo: « Paterfamilias panem vinumque pretio« sum vobis ex usibus suis sua de mensa « largitur. Tres pueri unanimes legumina « inferunt primi, quibus, ut scitus sit sa« por, salem sapientiae aspergunt. Oleum « Christus infundit. Moyses primitivam « festinus maturamque procuravit agni« nam, Abraham pinguem conditamque « fideliter vitulinam. Isaac innocentes « oleum portat et ligna; Jacob patienter « varia exhibet pecora; Joseph praemotus « ad mensuram praerogat cunctis anno« nam. Sane si quis aliquid desideraverit, « qui recondidit, Noe omnia illi arcarius « non negabit. Petrus piscator recentes « marinos affatim pisces apponit cum sarda « admirabili. Tobias peregrinus fluvialis « piscis interanea diligentes accurat et « assat. Johannes camelarius devote prae« currens, de silva mel attulit et locu« stas ... ».

(5) « Cupienti mihi vestre dignitati ali« quid scribere, quod delectabile foret ...

Ora è essenziale per noi il conoscere in che modo avvenisse la recitazione.

A chiarire questo punto giova il secondo rimaneggiamento che, una ventina di anni dopo Rabano Mauro, fece Giovanni Imonide. È necessario intrattenerci un po' più a lungo sopra questo scritto, per motivi che appariranno nel corso della stessa nostra discussione (1).

Giovanni Imonide, Romano di Roma, Diacono della Chiesa, è personaggio noto nella storia letteraria de' tempi di Giovanni VIII e di Anastasio Bibliotecario (2). È l'autore della *Vita* di Gregorio Magno, composta per incarico di quel Papa, per essere inserita nel *Liber Pontificalis* (3), e forse anche di quella di Niccolò I (4). Ebbe un ufficio nel *Vestiarium* pontificio, di cui era principale custode un Giorgio dell'Aventino, del quale ci accadrà di parlare più avanti (5).

L'opera di Giovanni Imonide intorno alla *Cena* consisté nel rielaborarne poeticamente il testo in prosa, trasformando in trocaici ritmici le proposizioncine del predecessore, ma niente aggiungendo del proprio alla invenzione di costui. Fu essenzialmente, il suo, un lavorio stilistico. All'infuori della *Cena*, aggiunse bensì due monologhi suoi: uno in principio, un altro in fine, a mo' di Prologo e di Epilogo. Di più compose

---

« occurrit mihi *Caena Cypriani* ... Hec « vero vestre serenitati relegenti vel au- « dienti et grata fore credo ad iocundita- « tem et utilia ... Cum ergo vestra cel- « situdo hec legere aut *audire* voluerit ... « quare singulis singula sint imputata, rep- « periet ». HRABANI *Epist.*, 52; *Monum. Germ. Hist.*, *Epist. Karol. Aevi*, V, p. 506.

(1) L'identificazione di Giovanni Imonide con l'autore del rifacimento spetta a F. NOVATI, op. e loc. cit. Il Novati aveva creduto l'Imonide di origine meridionale; la romanità di lui è ora dimostrata da A. LAPÔTRE, *Le Souper du Diacre Jean*, in *Mémoires d'Archéol. et d'Hist. de l'Ecole Franç. de Rome*, XXI (1901), p. 314.

(2) V. MANITIUS, *Gesch. der Latein. Litter. in Mittelalter*, I, p. 689 sgg.

(3) *Patrol.*, XXV.

(4) A. LAPÔTRE, *Le Souper*, p. 305 sgg.

(5) Il Lapôtre porrebbe la data della nascita di Giovanni nell'825; ma ciò non è provato. Egli ne fa un patrizio, fondandosi principalmente sopra il fatto della sua appartenenza alla *Schola* del Vestiario pontificio, alla quale, secondo lui, non partecipavano che i nobili. Nella *Schola* avrebbe esercitato l'uffizio di insegnante. Senonché quella del Vestiario non era una *scuola* di insegnamento. La voce *schola*, allora, a Roma, come a Ravenna, a Venezia e altrove, designava certe associazioni d'arti ovvero certi uffizj; secondo che ricorderemo più particolareggiatamente ne' paragrafi seguenti. Che l'Imonide sia stato un insegnante nega, inoltre, il MANITIUS, op. e loc. cit.

una *Suppositio ad Papam*, cioè una epistola dedicatoria a Giovanni VIII, in distici dattilici. Ora, tanto il Prologo, quanto l'Epilogo e la *Suppositio* sono pieni di allusioni, e alla *Cena* stessa e a fatti e personaggi contemporanei, sì da destare il massimo interesse in chi si proponga di determinare la natura e la data del componimento. È così che studiosi di valore hanno speso di gran fatiche per interpretare que' versi. Con un risultato, però, che si compendia nella definizione che dell'opuscolo dell'Imonide esprime lo Strecker, in principio della sua prefazione, chiamandolo: « opus quod« dam obscurum aenigmatumque plenum ».

Per parte mia, dirò candidamente che non trovo l'opuscolo dell'Imonide esser certo uno di quegli scritti che si lasciano comprendere a una prima lettura, ma non esser poi di quelli ne' quali si addensano delle tenebre impenetrabili. Circa gli enigmi, se uno ce n'è, questo riguarda, non l'opera del Diacono Romano, sì bene i suoi critici. È invero un caso che ha addirittura dell'enigmatico come mai tutti i critici indistintamente, pur dissentendo tra loro in tanti punti, siano stati poi tutti concordi nel fondare le loro argomentazioni sopra un dato di fatto assolutamente falso. Questo: che la *Cena*, tanto l'antica, quanto la nuova, sia stata recitata in un banchetto offerto da Carlo il Calvo a' Romani, in occasione della sua incoronazione, nel Natale dell'875 (1). Dalle parole del poeta un tal senso non lo si spreme affatto, a torchiarle: esse dicono, anzi, tutto il contrario. Sbarazziamo dunque il terreno di questo fastidioso presupposto e accostiamoci al testo senza preoccupazioni. Sarà così che ci riescirà meno difficile di ristabilirne la cronologia, di coglierví le allusioni storiche e di riconoscere l'ufficio a cui lo destinava l'autore. Perché l'opera di Giovanni Imonide, contrariamente alle apparenze, era opera vibrante di attualità, di grande spettacolosità e comicità, piena di brio e di vita, tale da fornire al lettore moderno un'immagine vivida dell'ambiente in che si è prodotta. Per comprenderla, basta leggerla.

Si scorge sin da' primi versi del Prologo che l'autore parla in nome proprio, davanti a un'accolta di amici. Egli dice:

Quique cupitis saltantem me Johannem cernere,
Nunc cantantem auditote, jocantem attendite.

---

(1) L'opinione è accolta anche dal MANITIUS, op. cit., p. 691.

Egli promette un « giuoco ». Quale?

> Satiram ludam percurrens divino sub plasmate
> Quo Codri findatur venter.

Sarà una Satira da far scoppiare gl'invidi, come avvenne del Virgiliano Codro (1). E chiude il breve preambolo con la formula sacramentale dei comici:

> Vos, amici, plaudite.

La Satira sarà quella stessa che compose il vecchio Cipriano, mescolando insieme personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, e rassomiglia all'invenzione di Felice Mineo Marciano Capella. Essa potrà servire, oltre che nella presente, anche in altre occasioni. Potrà servire al Papa di Roma nella ricorrenza del Sabato in Albis, quando si celebra la festa della *Cornomannia*:

> Hac ludat Papa Romanus in Albis Pascalibus,
> Quando venit coronatus Scholae Prior cornibus,
> Ut Silenus cum asello derisus cantantibus,
> Quo sacerdotalis lusus designet misterium.

Potrà servire del pari all'Imperatore Carlo (il Calvo) per esibirla a' suoi commensali, allorché vien coronato vincitore:

> Hanc exibeat conviviis Imperator Karolus,
> In miraculis gavisus, prodigus in vestibus,
> Quando victor coronatur triumphatis gentibus,
> Ut imperialis iocus instruat exercitum.

Tutto ciò è chiarissimo. Meno chiari sono i versi susseguenti. Gli editori, compreso lo Strecker, li leggono così:

> Video ridere, certet quam scurra Crescentius,
> Ut cachinnis dissolvatur, torqueatur rictibus;
> Sed prius pedens crepabit tussiendo vetulus,
> Quam regat linguam condensis balbus in nominibus.

Il Prologo termina con un appello a tutti a intervenire alla *Cena* di Cipriano martire.

---

(1) *Ecl.* VII, 26.

Chi era Crescenzio? Intorno a questo personaggio, ignoto a tutte le fonti storiche contemporanee, A. Lapôtre, il dotto storico di Giovanni VIII, ha imbastito un vero romanzo, non senza la ricostruzione pittoresca di qualche aneddoto (1). Per lui Crescenzio è, assiomaticamente, una sola persona col *Prior Scholae* de' versi precedenti e col *papa Tascius* dell'Epilogo. Di quest'ultimo diremo più avanti. Quanto al *Prior Scholae*, tutti i critici, compreso l'ultimo arrivato, siam concordi nel riconoscervi il capo della *Schola Cantorum* Lateranense, alla quale era assegnata una funzione speciale durante la celebrazione della *Cornomannia*, come diremo al paragrafo seguente. Ora, le qualità che il poeta attribuisce a Crescenzio sono proprio quelle che ne escludono la identità col *Prior Scholae*. A parte la sua età avanzata, con i relativi acciacchi e altro, sta in fatto che, come Giovanni dirà anche nella *Suppositio*, Crescenzio è balbuziente; e la balbuzie non ha mai formato un titolo di abilitazione all'insegnamento, meno che mai in una scuola di cantori! Ma intorno alla condizione di Crescenzio, non è davvero il caso di fantasticar troppo; essa è limpidamente rivelata dal titolo di *scurra*: titolo professionale, come tutti sanno, giacché nel Medio Evo non soleva darsi altrui del buffone per dileggio, così come facciamo noi oggidì. La verità documentabile è, dunque, questa e non altra: che, in Roma, a' tempi di Giovanni VIII, e quasi certamente alla stessa sua Corte, viveva un vecchio buffone, il quale era solito di condire le sue recitazioni di cachinni, di boccacce, di colpi di tosse e di sconcezze. Essendo, per di più, balbuziente, la sua maniera di recitare suscitava le più grasse risate nelle liete adunanze. Nell'adunanza attuale, Crescenzio è lì presente. È a lui che Giovanni affida la recitazione del testo della *Cena*; il quale, consistendo in una sequela di nomi esotici, doveva produrre un bell'effetto davvero, se posto sulla bocca di un balbuziente! In conclusione, io leggerei il primo de' versi su riferiti nel modo seguente:

Video ridere. Certet quam scurra Crescentius ...

L'oratore vede, a questo punto, aleggiare il riso sulle bocche degli astanti. Ebbene, egli aggiunge, venga a recitarla, la *Cena* (*quam*), il buffone Cre-

(1) Egli, per di più, *Le Souper* ecc., p. 331, è stato costretto a forzare la grammatica, intendendo l'*exibeat* dei versi sopra riferiti col valore di *exibuit* che sarebbe « tout simplement un optatif de « narration, tel qu'en permet la poésie ». Giovanni non si è prese di simili licenze poetiche.

scenzio, e si riderà di più ascoltandolo mentre si affatica nel pronunziare quella congerie di nomi. Egli si ritira e Crescenzio si fa avanti, incominciando la recitazione.

Per grande che si abbia a concepire l'abilità declamatoria di Crescenzio, essa da sola non bastava a tenere allegra la brigata. Il poema, comunque lo si immagini letto, serba della vecchia *Cena* tutta la noiosità, tutto lo stillicidio monotono di nomi, accoppiati due a due per verso, tale che, nonché a suscitare le risate, lo si direbbe destinato a suscitare gli sbadigli. Per rinvenirvi l'elemento comico, gli ascoltatori avrebbero dovuto condannarsi a una tensione mentale incompatibile con la giocondità del momento. Sarebbe stato, infatti, anche per le persone le più versate negli studj biblici, un vero martirio il cercare di penetrare le sottigliezze del poema: il penetrare, a cagion d'esempio, il motivo per cui si faccia che Anania mangi delle prune, Gesù l'« oxigarum », Sefora l'issopo, e così via (1). A dar vivacità allo spettacolo, la declamazione doveva, pertanto, integrarsi con un altro elemento: l'elemento mimico. Il testo letterario parlava all'intelligenza: ma qui si esigeva anche il godimento de' sensi.

L'esistenza di questo elemento integratore è accennata dallo stesso poeta, fin dalle prime parole. Gli amici desideravano di vederlo *saltare*; lo vedranno altresì *cantare* e *jocare*. Si tratta, dunque, di una Satira *saltata*, vale a dire mimata, nel senso che quella parola assunse nel linguaggio teatrale dell'età imperiale, quando si disse *saltare Tragoediam* per significare che c'era l'attore che mimava l'azione, mentre altri, l'*auctor*, il *praeco*, eseguiva la *cantica* (2). All'azione allude anche la voce *jocare*. La *Cena*, insomma, è uno spettacolo che comporta il movimento; il pubblico è invitato

(1) *Prunum* vuol dire anche carbone ardente. Anania aveva gustate delle prune nella fornace (DANIELE, III, 21-23). L'« oxigarum » era una sorta di salamoia all'aceto, e Gesù aveva bevuto dell'aceto nella Passione. L'issopo aveva un doppio uso: serviva nella cucina e ne' parti (PLINIO, XXVI, c. 90); e Sefora era una delle ostetriche di cui è parola nell'*Esodo*, I, 15. Cf. LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 341 sg.

(2) Su questo argomento è ancora ottimo il lavoro di G. BOISSIER, *De la signification des mots « saltare et cantare Tragœdiam »*, in *Revue Archéol.*, S. II, IV, 11, p. 332. Si legga questo importante passo di SANT' AGOSTINO, *De doctrina christ.*, II, c. XXV, in *Patrol.*, XXXIV, col. 54: « Illa enim signa quae saltando « faciunt histriones, si natura non instituto « et consensione hominum valerent; non « primis temporibus, *saltante* pantomimo, « *praeco* pronuntiaret populis Carthaginis « quid *saltator* vellet intelligi ».

a *udire* e a *vedere* (*auditote* e *attendite*). Sopra questo punto Giovanni è più esplicito ancora nella *Suppositio*, là dove, additando al Papa l'uso che questi potrà fare dell'opera sua, scrive:

> Qui laetus poteris spectacula cernere festis
> Jam variis monstris dissimulata nimis.

La *Cena*, in conclusione, è una gran Pantomina. Noi non ne conosciamo che la *fabula*, la *cantica*, o, che dir si voglia, il libretto. Ma possiamo, attraverso questo, intravvederne la grandiosità coreografica. Erano centinaia di personaggi che venivano sfilando davanti agli occhi degli spettatori, ora aggruppati in una guisa, ora in un'altra, a formare il succedersi di quadri viventi. Per una così fatta messa in iscena, si richiedevano mezzi considerevoli. Oltre alla costruzione di un palco, abbisognavano macchinarj e macchinisti, per la rapida trasformazione degli sfondi scenici; una quantità immensa di suppellettili; un certo numero di animali, morti e vivi. I personaggi non apparivano sotto una sola spoglia, ma mutavano, due o tre volte, di abbigliamento. Di qui la necessità di un guardaroba fornito sino alla dovizia. Era uno spettacolo sfarzoso, non consentito alle piccole borse. Ecco perché Giovanni destina l'opera sua alla Corte papale e alla imperiale. Il suo è un *sacerdotalis lusus* e un *imperialis jocus*. Che cosa, difatti, vorranno significare le espressioni *in miraculis gavisus* e *prodigus in vestibus*, adoperate a proposito di Carlo il Calvo, se non che questo: che l'Imperatore, il quale suol compiacersi di spettacoli mimici, possiede bene i mezzi di procurare alla sua Corte una degna inscenatura della nuova *Cena*, ponendo a disposizione degli attori i tesori del suo Vestiario?

Il testo del libretto reca le tracce del formarsi e sformarsi de' quadri. Di tratto in tratto, le stucchevoli elencazioni de' personaggi sono interrotte da brevi periodi descrittivi o narrativi, di due o, al massimo, di tre versi. Sulla carta, que' periodetti hanno l'aria di rubriche: in realtà sono le didascalie de' singoli quadri. L'*auctor* le pronunziava a scena vuota, o quasi; poi rincominciava la *nomenclatio*.

Come si vede, siamo ben lontani dall'epoca in cui, come nell'età classica, un unico mimo trasformista bastava alla recitazione di una intiera tragedia. Tanto nella *Cena* antica, quanto in questa di Giovanni Imonide, si tratta di una massa considerevole di persone che sfila sul palco: de' dilettanti, certo, che qualcuno sarebbe tentato di pensar reclutati tra gli

alunni della *Schola Cantorum*. Tuttavia fra loro c'era almeno un mimo professionista, ed era colui che sosteneva la parte del Re Gioele. Mentre, infatti, gli altri personaggi vanno e vengono, in una vicenda tumultuosa, egli è costantemente sul palco a dirigere e moderare l'azione.

Non sembri ora inopportuna questa succinta analisi della Pantomima, della quale ho numerati schematicamente i quadri, in cui si scompone.

1. Gioele invita molti personaggi alla Cena in Cana di Galilea. Essi accorrono e l'adunata avviene di buon'ora sulle rive del fiume Giordano.

2. Neeman si netta, Amos sparge l'acqua, Jacobo e Andrea arrecano del fieno che Matteo e Pietro spandono a terra. Salomone pone la mensa e tutti siedono.

3. Ma vi sono de' ritardatarj, che sono costretti a procacciarsi un posto alla meglio.

4. Primo a sedere è Adamo, che prende posto nel mezzo. Eva siede sopra una foglia di fico, Caino, agricoltore, sopra un aratro, Abele, pastore, sopra una secchia da latte, Noè sopra un'arca, Isacco sopra un altare, Abramo sotto un albero, Giacobbe sopra un sasso, Elia su delle pelli, Daniele in una tribuna, Pietro in una cattedra, Sansone sopra delle colonne; ecc. Si doleva Giobbe

sederet quod solus in stercore.

5. Rebecca offre un pallio matronale, Giuditta un copertoio, Agar, concubina, una coperta variopinta. Sem e Iaphet ne ricoprono tutti gli assisi a tavola.

6. Vengono apprestati gli antipasti. Isaia prende degli erbaggi, Giona delle zucche, Israele delle bietole, Ezechiele delle more, Daniele de' lupini, Faraone de' peperoni; Eva ruba un fico, Lia certi bulbi efficaci contro la sterilità; Gesù si serve dell'ossigaro.

7. La turba gaudente è meravigliosa. E, mentre « succedunt tempora temporibus », cioè mentre avviene una sfilata di personaggi simboleggianti le diverse età della storia, tutti i convitati si denudano. Intanto sopraggiungono: Giacobbe co' suoi figliuoli e Saban con le sue figliuole e siedono sopra de' sassi. Abramo co' suoi domestici e Mosè con la turba de' suoi seguaci siedono di fuori.

8. Il re Gioele dà un'occhiata all'ingiro, e, vedendo che tutti sono ignudi, esclama ad alta voce: « A ciascuno di voi che vorrà passare dal mio guardaroba darò le vesti cenatorie ».

9. A queste parole tutti si precipitano verso la reggia. Il pontefice Aronne vi prende per primo una veste variopinta, Zaccaria una bianca, Abramo una passerina. Daniele si copre di una veste leonina, Giovanni di una camelina, la Vergine Maria di una stola, Susanna di una « castalina ».

Christus nitet columbina, Johannes in lactina.

E sarebbe troppo lungo enumerarli tutti.

10. Divise le vesti, il re prende nuovamente la parola:

Non cenabitis mecum nuptiale ferculum
Donec singuli per vices ministretis omnibus,
Ut justitia libretur laborantis premium,

Ed ecco che Elia appresta il fuoco, Azaia vi soffia sopra, Serepta raccoglie delle legna, Isacco le porta, Giuseppe le spacca, Giacobbe apre il pozzo. Sulla riva di un lago sta Daniele, circondato da leoni: i servitori ne attingono dell'acqua con un vaso porto da Rebecca. Noè reca il vino, Agar un otre. Abramo viene con un vitello: Raab lo lega con una cordella porta da Gesù, Elia ne riunisce i piedi, Pietro trae il ferro, Daniele lo ferisce, Caino lo uccide. Poi Abacuc lo porta a spalla, Assalonne lo appende, Ermocrate ne espurga il ventre, Elia lo scortica, Tobia ne appende le viscere, Erode ne spande il sangue, Sem ne gitta lo sterco, Iaphet lo cosparge di acqua e Eliseo lo lava. Le parti son fatte da Falech e Auses le enumera. Melusada vi mette il sale, Giacobbe l'olio. Arioco lo porta al fuoco, Rebecca lo cuoce ed Eva tende le mani per gustarlo per prima.

11. A ciascuno viene assegnato da Gioele un diverso ufficio. Saul porta il pane, Cristo lo spezza e lo distribuisce, Giacobbe porta delle lenticchie; ecc.

12. Ma poiché si trova che Isacco aveva mangiato del capretto cotto e Tobia del pesce arrostito, si scatena un tumulto. Frattanto i gatti raccolgono le briciole della mensa e i cani leccano le piaghe di Lazzaro.

13. Ciascun commensale tiene nella destra una porzione di carne che si era procacciata nelle varie cacce. Esaù tiene un pezzo di carne di cervo, Abele di agnello, Noè di montone, Sansone di leone, Eliseo di orso, e così via.

14. Ed eccoci al pasto. Faraone pone sulla mensa il pane, Giuseppe lo distribuisce, Erodiade reca un piatto, Rebecca fa le porzioni, Noè le dà a ciascuno. Il capo è assegnato a Giovanni, il cervello ad Assalonne, la lingua ad Aronne, la mascella a Sansone, l'orecchia a Pietro, gli occhi a Lia, il collo a Saul, le interiora a Giona, la costa ad Eva, « vulvam » a Elisabetta; ecc. Ezechiele raccoglie le ossa.

15. Giacomo e Andrea recano i pesci. Gesù mangia dell'asello (nasello), Abele del mugine, Eva della morena, Giovanni della locusta, Assalonne del capitone; ecc. Giona pone l'aceto, Molasson il sale. Caino intinge per il primo.

16. Vi son poi diverse qualità di vini. Gesù beve il *passum*, Giona il *marsico*, Faraone il *sorrentino*, Adamo il *peligno*, Mosè il *laxanum*, Isacco il *cretico*, Aronne l'*adriano*, Zaccheo l'*arbustino*, Giovanni l'*albano*, Tecla l'*arsino*, Abele il *campano*, Rachele il *fiorentino*, e da ultimo

Maria *signini* gaudet poculi libamine.

17. I convivi son sazj « vini pro dulcedine ». E tosto si avvertono gli effetti della abbondante libagione. Adamo cade intontito, Noè si addormenta, Giacobbe traballante fa sforzi per alzarsi; ecc.

18. Ma poiché Amelsat ha sottratto del vino e Giona, pincerna, lo aveva adulterato, ne nasce un altro parapiglia. Chi protesta, chi domanda ancora da bere, chi sparge i vasi e le ampolle vuote. Giacobbe cerca di poter vuotare i bicchieri altrui.

19. Si sparecchia. Ciascuno vuole andarsene. Ma il Re dispone che ciascuno deva cambiare nuovamente di abito, tornando ad essere quel che era prima. Gesù riassume le spoglie di maestro, Nembrod quelle di cacciatore, Pietro torna pescatore, Adamo ortolano, Tobia medico ecc.

20. I fumi del vino però non sono dileguati. Infatti

> Sed quia iam prostitutam quaerebat Sichem Dinam
> Aquas Aaron effundebat, contendebat hunc Dina...
> Plangebant cuncti recisa palpantes preputia.

21. Dopo ciò si recano i doni al Re. Abramo offre una pecora, Tecla un toro, Rebecca un camello, Levi de' pinocchi, Mosè due tavole, ecc.

22. Ma il Re viene a conoscere che varj oggetti gli sono stati rubati. Infatti Agar aveva rubato una coperta, Rachele il sigillo aureo, Tecla uno specchio d'argento, Beniamino una coppa, Tamar l'anello signatorio, Giuditta un copertoio di seta, Davide la lancia del Re, Abimelech la moglie di un altro.

23. Il Re indignato ordina che tutti siano condotti a' tormenti. E così per primo viene decollato Giovanni, Adamo scacciato; Zaccaria si fa muto, Giacobbe se la dà a gambe, Nobucodonosorre stupisce, Eva interrogata cerca un compagno nella colpa, Pietro nega tre volte.

24. Senonché tutti hanno un po' la coscienza turbata. Incominciano le accuse e le discolpe. E finalmente si prova a Gioele che il reo è Achar. Presto presto viene preso, condannato e messo a morte.

25. Il Re ordina che sia sepolto. Efron vende il suolo, Abramo lo compera, Nachor fa il monumento, Caino lo costruisce, Marta vi sparge gli aromi, Noè lo chiude e Pilato ne detta l'epigrafe.

Dopo di che ciascuno torna a casa.

Lo spettacolo termina a questo punto. E a questo punto l'autore appare di bel nuovo davanti all'adunanza. È il fine di tavola, il momento in cui un qualche oratore si leva, di consueto, a celebrare lo scopo del convegno e a interpretare, con acconce parole, i sentimenti comuni.

A coloro che avevano assistito allo spettacolo diceva Giovanni Imonide:

> Haec cantabat papa Tascius solio Cornelii,
> Graphium tenens vietis iam retursum digitis,
> Et detritis ludibundus scribebat in tabulis,
> Quem ab Hostia conspexi, sub portu Cartaginis.

Il « papa Tascius » è il vescovo (detto allora anche « papa ») Cipriano (« Tascius Coecilius Cyprianus »), vissuto al tempo del papato di san Cornelio. Giovanni lo descrive mentre, accanto al porto di Cartagine, scrive la sua *Cena* sopra delle logore tavolette (cerate), tenendo, fra le tremule dita di vecchio, una matita appuntata. Ed afferma di averlo veduto egli stesso, co' suoi proprj occhi, da Ostia!

A prendere alla lettera cotale affermazione ci vuole tutta la ingenua deferenza che i miei predecessori hanno professato per l'illustre Diacono. Per verità, costui non si aspettava tanto.

Lo spettacolo che Giovanni Imonide aveva apprestato era tutto un cibreo di assurdità, cronologiche e geografiche. La *Cena* è il poema dell'inverosimile e delle situazioni paradossali. Ora, in questi primi versi dell'Epilogo, egli non fa che aggiungere assurdità ad assurdità.

La prima assurdità è nel primo verso, che nessuno ha spiegato, se non vagamente, e che non si intende se non collegandolo con la storia del Cipriano vero e del papa Cornelio (1). È, del resto, una storia nota. Il papa Cornelio ricevé il martirio, a Centocelle, per non aver voluto rivelare a Decio il contenuto di una lettera testè ricevuta da parte del vescovo di Cartagine. L'argomento della lettera restò, pertanto, ignoto. Giovanni Diacono conosceva questa storia, come, certo, dovevano conoscerla i suoi uditori, dallo stesso *Liber Pontificalis* donde la apprendiamo noi (2). Ora egli ha l'aria di voler fare la rivelazione di quel segreto, spacciando la frottola che la famosa lettera a Cornelio conteneva nient'altro che la *Cena*! « È questo ciò che il papa Tascio scriveva » ecc. (3).

Un'altra assurdità consiste nell'affermazione di aver veduto egli stesso il martire Cartaginese, scrivere la *Cena* in Cartagine, standosene egli... a Ostia. Si noti quel « *sub* portu », che non vuole indicare propriamente la città d'otremare, sì bene le vicinanze di essa. L'autore forse voleva alludere al nascondiglio in cui san Cipriano visse qualche tempo e ove scrisse parte delle sue opere. Comunque, quella visione da Ostia è una vera trovata da birichino. Giovanni fa qui il sornione: egli si prende giuoco del suo uditorio, facendo finta di allegare le prove dell'autenticità dell'opera, ma fornendo, nel medesimo tempo, la prova della apocrifità di questa. Un cangiamento nel tono della voce, una pausa studiata, una strizzatina d'occhi, un sogghigno dell'oratore, e il pubblico colto comprendeva a volo, l'incolto beveva grosso.

(1) Il LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 348 n. sostiene che il nome di Cornelio sia simbolico e designi Giovanni VIII. Ecco un simbolo che nessuno saprebbe spiegare.

(2) *Liber Pontif.*, I, p. 67.

(3) La memoria di Cipriano e quella di Cornelio erano quasi inseparabili. La stessa basilica Lateranense ne custodiva le reliquie raccolte in un'unica teca. Di esse si fa ancora ostensione ne' Vespri della Pasqua.

Fuori di celia, il nostro Diacono ci tiene a far noto che, insomma, la *Cena* la ha bensì composta il vecchio presule Africano, ma che chi la ha rifatta, per la gioia de' presenti, è stato lui che parla. Or quando fu che si accinse a quest'opera? Lo dice egli stesso ne' versi immediatamente susseguenti, i quali formano co' precedenti un unico periodo grammaticale. Disgraziatamente lo Strecker non ha veduto questo nesso, e ha finito per smembrare il periodo, per spostare la collocazione de' versi, e per introdurvi una lacuna immaginaria; ciò contro tutti i Mss. e senza nessuna necessità. Fu, dunque,

Quando simplex Job Formosum condempnabat subdulum,
Quando largus sanctus Petrus avarum Gregorium,
Quando castus sanctus Paulus incestum Georgium,
Spiritus virtute Sancti binis in sinodibus.

Formoso, Gregorio, Giorgio: tre personaggi ben conosciuti nella storia romana del periodo di Giovanni VIII. Formoso è celebre, essendo poi divenuto il papa dallo stesso nome: il papa di cui sarà dissotterrato e processato il cadavere! Gli avvenimenti a cui accenna qui il poeta occorsero tra il marzo e il giugno dell'876.

Non c'è bisogno ch'io richiami alla memoria del lettore le vicende attraverso le quali era avvenuta, l'anno avanti, l'offerta della corona imperiale a Carlo il Calvo da parte di Giovanni VIII, le contrarietà che questa scelta aveva incontrato e i motivi che avevano indotto il Pontefice a sostenere la parte francese contro le pretese della parte tedesca. Formoso, vescovo di Porto, con Gauderico, vescovo di Velletri, e Giovanni, vescovo di Arezzo, era stato legato del Papa al Re di Francia (1). Questi, sceso in tutta fretta in Italia, giungeva in Roma il 17 dicembre, e vi riceveva la corona imperiale il giorno di Natale, in San Pietro. In Roma soggiornò sino al 5 di gennaio, quando mosse alla volta di Pavia, dove, il 25 febbraio, dall'assemblea degli ottimati Italiani e dal Papa stesso, che lo aveva seguito, veniva confermato nella dignità imperiale ed eletto Re d'Italia (2).

---

(1) Intorno a Formoso e agli altri personaggi del suo tempo, di cui si tratta nel presente paragrafo, possono vedersi le ampie informazioni che ne dà il LAPÔTRE nel libro *L'Europe et le Saint-Siège à l'époque Carolingienne*, P. I, *Le pape Jean VIII*, Paris, Picard, 1895.

(2) F. GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma nel Medio Evo*, I, p. 821.

Il motivo per cui un uomo come Formoso, da alcuni tenuto in concetto di santità, s'inducesse, una volta allontanatosi da Roma Carlo il Calvo, a farsi centro di una cospirazione contro di lui e contro il Papa, resterà per lungo tempo un mistero, la storia non avendo il modo di controllare le accuse che si mossero contro di lui e i suoi seguaci. Parecchi di costoro erano personaggi notevoli per nascita e per grado: fra essi un Gregorio, detto Nomenclatore, e un Giorgio dell'Aventino, suo genero, ricordati nella *Cena* (1). La congiura sventata, i coinvolti, per sottrarsi alla cattura, di nottetempo, essendo riusciti ad aprire, con chiavi false, la Porta San Pancrazio, fuggirono dalla città. Non per questo il pontefice esitò un istante. Tosto, convocato un sinodo nel Pantheon, apriva il processo, e ai 19 di aprile, pronunciava la sentenza di scomunica contro i contumaci, ove non si fossero presentati entro il termine di alcuni giorni. Non comparvero, naturalmente, e la sentenza divenne esecutiva. A questo primo sinodo ne seguì un secondo il 30 giugno. Alle imputazioni di prima se ne aggiunsero delle nuove: le pene furono confermate (2).

I quattro versi riferiti di sopra alludono a questa duplice condanna (*binis in sinodibus*). E vi alludono tanto più limpidamente in quanto il « simplex Job » che condanna il subdolo Formoso, il « largus sanctus « Petrus » che condanna l'« avaro » Gregorio, il « castus sanctus Paulus » che condanna l'« incestuoso » Giorgio, non sono già tre personaggi distinti, come ha arzigogolato il Lapôtre (3), sì bene un unico personaggio: colui che solo aveva il potere di condannare, cioè il Papa Giovanni VIII. Il nostro Diacono è un retore, e si vale della triplice metafora per contrapporre la semplicità, la liberalità e la castità del giudice alla doppiezza, all'avarizia e alla incestuosità degli imputati.

Noi conosciamo il testo della prima sentenza e vi troviamo una perfetta rispondenza tra i capi d'accusa e i qualificativi dell'autore. Formoso, il « subdolo », è imputato di viziare gli animi del popolo Romano con le

(1) Intorno a costoro, cf. GREGOROVIUS, op. cit., I, 823.

(2) Intorno a questo secondo sinodo, v. LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 328.

(3) Giobbe il semplice, sarebbe, per il LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 339, Zaccaria; il largo san Pietro, il Papa; il casto san Paolo, Gauderico. Lo STRECKER, op. cit., p. 899 n. esprime de' dubbj sopra codeste identificazioni; ma non propone nessuna spiegazione sua.

sue « calliditates » e ipocrisie (1). Gregorio, l'« avaro », è incolpato di frodi, « avaritiis », « rapinis » ecc. Egli aveva sottratto de' beni alle chiese e ad altri luoghi pii, ed era fuggito trasportando seco quasi tutti i tesori della Chiesa (2). Giorgio, l'« incestuoso », aveva assassinato la propria moglie, per sposarsi con la figliuola di Gregorio « post execrabiles « incestus » (3).

Le imputazioni di ordine politico erano principalmente due: la prima, di aver tentato di introdurre in città i Saraceni, avanzanti nel Lazio (4); la seconda, di aver cospirato contro la sicurezza dell'Impero e dell'Imperatore Carlo il Calvo (5). La prima accusa poteva essere inventata, affine di aggravare la responsabilità degli accusati. L'accusa vera, la più grave, dato il momento, era la seconda: infatti la sentenza vi insiste sopra con maggior vigore.

Che gli avvenimenti romani debbano avere avuto una ripercussione di giubilo alla Corte Carolingia, non è nemmeno da domandarselo. La fuga degli avversarj della parte francese dalla città, e le successive sentenze con-

---

(1) « Formosum ... noviter in Christo « regenerati regis animos adeo suis *calli-* « *ditatibus* vitiavit ut etc. et nunc per re- « pertam hypocrisiam retrorsum rediens, « ... propriam parœciam diseruit, Urbe « discessit etc. »; Johannis Papae VIII *Epist. et Decr.*, in *Patrol.*, CXXVI, col. 676.

(2) « Gregorium Nomenculatorem ... « qui jusiurandum fidei suae diverso modo « corrumpens, puritatem Sancte Dei Ec- « clesiae suis fraudolentiis, avaritiis, rapi- « nis, cupiditatibus, simulque calliditati- « bus, per octo ferme annorum curicula « maculans, summum Romanae Urbis Pon- « tificum ... factiose praecipere affectavit ... « et cuncta quae ecclesiis vel piis locis « aliisque hominibus abstulerat ... restitu- « turum promisit ». Ibid., col. 777.

(3) « Georgium ... qui germani proprii « concubinam subripiens, cum veneno ne- « cavit. Deinde post execrabiles Chri- « stianis incestus, vivente nepte sanctissi- « mae recordationis Benedicti Papae ... « praefati Nomenculatoris Gregorii filiae « se fornicario more commiscuit ». Ibid., col. 678.

(4) « De die in diem ... tamdiu judicii « diem distulerunt, donec aut nos cum « fidelibus Ecclesiae Dei potuissent peri- « mere, aut Saracenos, quos jam per suos « familiarissimos, aeque Saracenos invita- « verant in Romanam Urbem ad perditio- « nem omnium intromittere voluissent ». Ibid., col. 675-76. « Nocturno silentio por- « tas huius sacrae Urbis Saracenis circum- « quaque imminentibus, cum clavibus adul- « terinis aperuit [*Gregorio*] seque contra « salutem reipublicae ... proripuit ». Ibid., col. 677.

(5) « ... contra salutem reipublicae et « regni dilecti filii nostri Caroli serenis- « simi principis, cui semper infideles fue- « runt et cuius provectioni semper detraxe- « runt conspirantes ... diffugerent ». Ibid., col. 676.

correvano a rinsaldare il non eccessivamente stabile edifizio del nuovo Impero; mentre, accrescendo i titoli di riconoscenza di Carlo il Calvo verso Giovanni VIII, stringeva vieppiù intimamente i rapporti fra' due. Il che rientrava ne' precisi disegni del Papa, bramoso di dominio sopra la sua imperial creatura, e dell'aiuto materiale di questa contro i numerosi nemici che lo attorniavano in Italia, cioè i Saraceni, scorrazzanti nel Mezzogiorno, Adalberto, conte di Tuscia, e Lamberto, conte di Spoleto (1).

La sentenza contro i Formosiani fu spedita a tutti gli arcivescovi, vescovi, abati, sacerdoti, giudici e popoli di Gallia e di Germania. In Gallia ne furono latori, in qualità di legati del Papa, Leone, nipote del Papa stesso, e Pietro, vescovo di Fossombrone. La Corte e i magnati di Francia erano adunati a Ponthion, dove doveva aver luogo la conferma dell'elezione di Carlo a Imperatore e la nuova incoronazione. I legati vi giunsero a' 10 di luglio. L'indomani, dopo avere offerto i ricchi doni del Pontefice all'Imperatore e all'Imperatrice, essi, alla presenza di tutti, lessero il testo della sentenza (2), preceduto da un lungo preambolo nel quale ripetutamente, e quasi con ostentazione, si insisteva sulla accusa di tradimento contro l'Imperatore.

Unde plaudens letabatur Imperator Karolus,
Cum Francigenis poetis, cum Gallis bibentibus.

Ecco come fu accolta quella lettura da quella assemblea, secondo le notizie che giunsero a Roma alcuni giorni dopo e che Giovanni Diacono apprese certamente ne' circoli di Corte (3).

Perché io credo assolutamente impossibile intendere in altro modo que' due versi, che i miei predecessori han voluto riferire, come dissi, alle

---

(1) GREGOROVIUS, op. cit., p. 823; LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 350.

(2) SIGONIO, *Hist. de Regno Italiae*, V, p. 133; BARONIO, *Hist. Ecclesiast.*, XV, pp. 275 sgg.

(3) Le risoluzioni del sinodo riguardo a Formoso e i suoi compagni, son consacrate tra gli atti, letti da Oddo, vescovo di Beauvais: « VIII. Synodum quam « Domnus Iohannes Apostolicus et uni« versalis Papa super quorundam *deposi« tionem*, Formosi scilicet Portuensis Epi« scopi et Gregorii Nomenculatoris, seu « et Stephani Secundicerii, et Georgii Ve« stararii, caeterorumque suorum compli« cum, *sicut in epistola ipsius ad nos missa « continetur*, super instituit, et nos secun« dum jussionem ipsius, in nullo a capite « decernimus, omnibusque Apostolicis il« lius sanctionibus per omnia parentes « sicut decet obedimus ». MANSI, *Concilia*, XVIII suppl., col. 248.

feste per la incoronazione di Carlo il Calvo, in Roma, nel Natale dell'anno precedente, immaginando una fantastica audizione della *Cena*, offerta ai Romani dalle genti arrivate di Francia. Ciò che la Corte Carolingia festeggiava adesso, non sulle sponde del Tevere, ma sulle sponde della Marna, tra poeti e guerrieri, tra inni e vini, era la terza incoronazione di Carlo e l'abbattimento del partito tedesco entro la città di Roma: era il gran servigio reso dal Pontefice alla causa dell'Impero. Della sontuosità de' festeggiamenti di Ponthion gli scrittori hanno lasciato memorie, parlando specialmente del lusso degli abbigliamenti: l'Imperatore vi apparve vestito alla foggia bizantina (1). E questa terza incoronazione pareva dover essere foriera di una quarta, giacché Carlo si accingeva a marciare alla conquista delle terre di Luigi il Germanico, per ricomporre l'unità dell'Impero (2). È forse pensando a questa nuova impresa imminente che il nostro poeta si augurava, nel Prologo, che Carlo avrebbe fatto recitare la *Cena* per celebrare la immancabile vittoria. La esibisca, diceva, la *Cena*, ai suoi commensali, egli che si compiace degli spettacoli ed ama il lusso de' vestiti, allorché sarà incoronato, dopo i suoi trionfi militari, per ricreare, con uno spettacolo degno di un Imperatore, il suo esercito. Si noti che Carlo dovrà essere incoronato, non più omai Imperatore o Re, bensì semplicemente *victor triumphatis gentibus*.

Dopo questo ricordo del tempo recente in cui il Diacono si era accinto all'opera sua, ecco che egli torna a' presenti, quasi dando all'intorno una girata d'occhi.

Tra' due versi ora riferiti e i successivi c'è, difatti, un distacco netto. Il non aver notato questo distacco è stato la causa per cui i critici hanno

---

(1) Il lusso del costume di Carlo il Calvo è notato da AGNELLO, *Lib. Pontif. Ravennatis*, c. 174, in *Monum. Germ. Hist.*, *Script. Rer. Langub.*, p. 390: « Stans autem « [*Carolus*] Rex iuvenilibus armis indutus « purpurea succintusque aurea fibula, ve- « ste, ex sinistro latere obniziaca penden- « tia bulla, connixa smaragdus et iacin- « tinis fulgens gemmis etc. ». Il desiderio del fasto negli abiti sembra gli si sia comunicato dopo il viaggio in Italia, alla vista degli splendori della corte Romana. La cosa è notata dagli *Annales Fuldenses*, in *Monum. Germ. Hist.*, *Script.*, I, p. 389: « Karolus rex de Italia in Gal- « liam rediens, novos et insolitos habitus « assumpsisse perhibetur; nam talari dal- « matica indutus, et baltheo desuper ac- « cinctus pendente usque ad pedes, nec- « non capite involuto serico velamine, ac « diademate desuper imposito, dominicis « festisque diebus ad ecclesiam procedere « solebat ».

(2) *Annales Fuldenses*, loc. cit.

fuso insieme, in una scena unica, tanto ciò che il poeta ha detto delle feste di Ponthion quanto ciò che ora si fa a dire. Il distacco è segnato dal passaggio dal tempo passato al tempo presente. Adesso il poeta torna a' suoi commensali, e viene a descriverne qualcuno:

Ridens cadit Gaudericus supinus in lectulum,
Zacharias admiratur, docet Anastasius.

Non potevano descriversi meglio gli effetti che, ne' personaggi più notevoli dell'adunanza, han prodotto congiuntamente i vini dell'agape e la visione caleidoscopica della *Cena*. È una vera pittura. Ecco là Gauderico, il vescovo di Velletri (1), arrovesciarsi sul piccolo letto del triclinio; ecco il suo collega di Anagni, Zaccaria, rimanere attonito di ammirazione (2). Costoro erano due de' più sottili diplomatici della Curia Romana, e il poeta ce li fa vedere in un atteggiamento tanto diverso dalla funzione in cui sogliono apparirci ne' documenti politici del tempo. Quanto ad Anastasio, il celebre Bibliotecario, eccolo, da uomo dotto, indugiarsi a spiegare altrui il senso delle cose vedute. Il poeta aveva previsto cotali effetti, mentre stendeva il suo copione, e adesso, di fronte a' personaggi stessi, si dà l'aria di improvvisare. È il frusto mezzo di cui si valgono certi oratori, quando cercano di destare l'ilarità dell'uditorio, mediante qualche piccola puntata personale sapientemente preordinata.

E veniamo al brindisi finale: un brindisi alla Chiesa, testè conculcata, e ora festosa, a Roma libera, trionfante, come dopo la cacciata de' Tarquinj:

Unde dudum conculcata gaudet nunc Ecclesia,
Roma libera triumphans Tarquinios effugat!

I vescovi la smettono di fare i guerrieri e tornano al loro ministero spirituale:

Praesules deponunt arma, soli Christo militant.

---

(1) Intorno a lui come scrittore, v. MANITIUS, op. cit., I, p. 683 sgg.

(2) Zaccaria, bibliotecario, appare in documenti di Giovanni VIII, dell'879 e dell'883. È ricordato con Gauderico nella sentenza contro i Formosiani, come uno di quelli che interrogarono, in nome del Pontefice, i colpevoli: « a nobis per Zachariam et Gaudericum venerabiles episcopos et Christophorum primicerium Sanctae Sedis Apostolicae ... juridice contestatus [*Gregorio Nomenclatore*] ». JOHANNIS PAPAE VIII *Epist.* cit., col. 677. Cf. LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., pp. 333, 337.

Nelle aule del Palazzo Lateranense non si ode più l'acciottolio delle armi e non si vedono aggirarsi che delle toghe: l'abito militare ha ceduto il posto all'abito civile:

Cum togata Superista Petrus tractat Curia (1).

Tuttavia non è a credere che i nemici se ne stiano con le mano in mano. Difatti

Tyramnus unde grassatur, Iezabel tendit amum,
Vicinus praedo laetatur, vir duplex allicitur.

Le allusioni personali di questo passo sono state egregiamente illustrate dal Lapôtre. Egli ha rammentato, a questo proposito, i dissensi e le transazioni del Papa con Lamberto di Spoleto (il « tyrannus ») (2); i maneggi della intrigante suocera di Sergio, duca di Napoli, designata, anche in altre fonti, col nome di « iniquissima Gezabel linguae viperae » (3); la indecisa politica di Sergio stesso verso il Papa e verso i Saraceni, stabiliti a Posillipo e infestanti gran parte dell'Italia Meridionale; il viaggio del Papa a Napoli nel marzo dell'876, poco dopo il suo ritorno da Pavia (4); e finalmente la scomunica pronunciata contro Sergio e i suoi seguaci.

La data precisa di questa sentenza di scomunica contro i nemici Napolitani, noi non la conosciamo. Ed è male, perché essa ci darebbe la data precisa della *Cena*. Sappiamo soltanto che è anteriore al 9 settembre dello stesso anno (5). E questo è qualche cosa: i termini cronologici della *Cena* vengono così a racchiudersi tra l'assemblea di Ponthion e questo giorno, cioè entro l'agosto dell'876.

Che, infatti, la composizione della *Cena* sia contemporanea, o, al più, posteriore di qualche giorno soltanto alla sentenza, è attestato dall'uso che Giovanni fa del tempo presente, allorché viene a parlarne:

Solus Petrus, Christo duce vincens, dampnat noxios:

---

(1) Intorno a questo Pietro Superista, ricordato in lettere di Giovanni VIII, v. LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 357 e nota.

(2) *Le Souper*, p. 352; *Jean VIII*, pp. 225-6.

(3) *Vita Athanasii Episcopi Neapolitani*, in *Monum. Germ. Hist.*, *Script. Rer. Langub. et Italiae*, p. 445 [10].

(4) La data di questo viaggio, riportata dal MURATORI, *Ann. d'Italia*, s. a., e dal GREGOROVIUS, op. cit., p. 826, all'877, è stata ristabilita dal LAPÔTRE, *Le pape Jean VIII*, p. 26.

(5) LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 351, nota.

E i *noxii* che il Pontefice aveva condannati sono:

Saphyram, Simonem magum, Herodem, Ananiam.

Nomi biblici, che possono bensì nascondere altrettanti personaggi storici, difficili a identificare, ma che possono essere eziandio altrettanti simboli (1). Giovanni VIII aveva colpito, con le sue armi spirituali, l'avarizia, la simonia, la crudeltà e la concussione.

Era raramente avvenuto che, in uno spazio di tempo così breve, un Pontefice Romano fosse riuscito a liberarsi di tanti nemici esterni e interni, e a rinvigorire la propria posizione di fronte all'Impero. A conseguire un tale scopo non ci voleva una energia minore di quella di quel gran Pontefice che fu Giovanni VIII. In Roma, ne' circoli di Corte e fra la stessa popolazione minuta, tanta risolutezza, nell'incerta ora politica, deve essere stata salutata con entusiasmo. Più d'uno deve aver sognata prossima la pacificazione generale. Fu però un fugace momento, questo dell'agosto dell'876. È noto, infatti, che, di lì a poco, bisognò riaprire le ostilità contro i nemici dell'Impero e apprestare la difesa delle sacre mura di Roma contro la minaccia Saracena (2).

Festeggiamenti e banchetti devono, in quell'estate, avere allietata la città. Ed è in uno di questi banchetti che fu recitata la *Cena* del pseudo Cipriano, nella riduzione fattane, per la circostanza, dal Diacono Giovanni. Dovremo noi pensare alla solennità delle *Feriae Augusti*? In ogni modo, si trattò di un banchetto sontuoso, al quale non sappiamo se partecipò il Papa stesso, ma a cui partecipò senza dubbio il fiore della prelatura e della intellettualità di Roma. Uno di que' banchetti interminabili, de' lunghi giorni estivi, per cui furono famose le Corti del Medio Evo non meno che quelle del Rinascimento.

Io non so dire quanto sia esatta l'affermazione del Lapôtre che la *Cena Cypriani*, l'antica, fosse ignota in Roma nel IX secolo, che essa abbia fatto il suo primo ingresso nella città eterna entro le valigie di Carlo il Calvo e che « ce sont les Français qui l'ont apprise aux Romains » (3). Non giu-

---

(1) Il LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 352, vede in Erode adombrato il duca Sergio di Napoli.

(2) Si vegga l'epistola di Giovanni VIII a Carlo il Calvo, del 14 novembre, ove si descrivono le condizioni di Roma in questi mesi.

(3) *Le Souper* ecc., p. 344.

stifica, certo, tale asserzione il fatto che la *Cena* doveva esser nota alla Corte Carolingia, grazie al rabberciamento fattone da Rabano Mauro. Nemmeno so dire quanta fede meriti l'altra affermazione del Harnack, che l'opera sia stata composta nelle Gallie (1). A considerare attentamente quella composizione, non si raccoglie verun indizio sicuro intorno alla sua origine, all'infuori di uno solo. E quest'uno, non si direbbe, parla proprio in favore di un'origine italiana. Esso consiste nel catalogo de' vini propinati alla tavola di Re Gioele. Uno scrittore transalpino, redigendolo, non avrebbe trascurato i vini del proprio paese, tra' quali ce n'era di quelli a cui non furono parchi di lodi i poeti della Scuola palatina. Oppure si sarebbe limitato a' vini menzionati dagli scrittori classici, particolarmente da Plinio. Orbene, nella *Cena,* niente vini di Borgogna, di Sciampagna, del Reno e che so io. Alla mensa di Cana non furono serviti se non prodotti di viti italiane! Si direbbe che quel catalogo sia una distinta compilata sulla mercuriale enologica della piazza di Roma. Vi figurano i vini della Marsica e della valle di Sulmona, i vini dell'Adriatico (di Atri o di Adria) e di Sorrento, il vino Campano, che sarebbe il frizzante « asprino » di Aversa, e il Chianti di Firenze. L'*arsino,* per quanto difficile a identificare oggidì, era di sicuro un vino italiano: io lo suppongo della medesima regione dove sorge Arsoli, sulla Via Valeria. Secondo una variante, c'era anche il vino di Gaeta. Non vi mancavano poi i vini di Segni e di Albano, a rappresentare la famiglia degli ottimi vini de' Castelli Romani. Immaginare che uno scrittore Gallo o Germano fosse così bene informato di certe specialità del suolo italico, non sarebbe strano. Ma il fatto che egli non si mostri informato se non di queste è significativo. Ché, se alla bisogna potrebbero avergli giovato i libri classici, in tal caso, non si comprenderebbe come mai egli abbia potuto obliare il più decantato tra' vini dell'antichità: il *falerno.* Per ciò che è del vino *passo* (2) e del *cretico,* si rammenti che erano vini greci, de' quali tutti sanno quanto largamente si facesse commercio, in quel tempo e più tardi ancora, nel Mediterraneo (3).

---

(1) La combatte, senza addurne le ragioni, il LAPÔTRE, *Le Souper* ecc., p. 344.

(2) Il « passum » era un vino artificiale, fatto con uve appassite; VARRONE cit. da NONIO, p. 551; PLINIO, XIV, 81; COLUMELLA, XII, 39; ecc.

(3) Tra' nomi de' pesci serviti al banchetto di Gieole ce n'è di quelli esclusi-

Tutto, dunque, induce a credere che Giovanni Imonide, in Roma, non abbia avuto bisogno di aspettare l'apertura delle imperiali valigie Caroline per prendere cognizione dell'opera attribuita al vecchio vescovo di Cartagine. Ora avvenne che quando, alla Corte, si progettò di celebrare con un banchetto la festa della *Roma triumphans*, egli, nella distribuzione de' singoli uffici, si sia assunto quello di allestire il copione dello spettacolo che vi si doveva intercalare. A lui piacque di rimettere a nuovo, per l'occasione, la vecchia *Cena*. Postosi all'opera, nelle sue mani la scolorita enumerazione pseudo Ciprianesca si trasformò in trocaici ritmici, assumendo un assetto letterario soddisfacente per gli orecchi ben costrutti di un uditorio colto. Probabilmente ne curò egli stesso la messa in iscena: cosa non difficile per chi custodiva le chiavi del guardaroba papale, sempre dovizioso anche dopo il recente depredamento da parte di Giorgio (1). Per far ridere maggiormente, all'ufficio di *auctor* o di *praeco* delegò il balbuziente buffone Crescenzio, che intoppava a ogni battuta e si lasciava andare persino a qualche lazzo. Il giorno stabilito, egli stesso apparve di persona, in principio, a recitare il Prologo, pieno di reminiscenze Virgiliane e Terenziane, e riapparve in fine, a recitare l'Epilogo, in cui spiegava il motivo della festa e inneggiava a' recenti trionfi della Chiesa, dell'Impero e di Roma. E poiché egli aveva compiuto un lavoro di pregio letterario, così non voleva che il successo di questo dovesse restar limitato alla sola occasione che lo aveva promosso. La nuova *Cena* poteva bene aver delle repliche: alla Corte papale, nella solennità del Sabato in Albis; alla Corte imperiale, nelle celebrazioni delle vittorie che Carlo il Calvo si disponeva a riportare sopra i suoi nemici d'Oltre Reno.

---

vamente mediterranei. Tali il *gladius* (*xifia gl.*), cioè il pescespada, il *labeo* (*mugil l.*), il *piramis* (*thynnus p.*), che è il sicil. *palamido*, lo *scaurus* o *scarus* (*sc. cretensis*), il *sexatilis* (*lobrus s.*), l'*umbra* (*u. cirrhosa*), ossia l'*ombrina*, il *glaucum* (*lichia gl.*), la *salpa* (*box s.*). V. GÜNTHER, *Catalogue of the Fishes*, London, 1860, I, 420; II, 274, 364, 477, 512; III, 453; IV, 72, 208; GRIFFINI, *Ittiologia Ital.*, Milano, Hoepli, 1903, pp. 300, 375, 393. Manca poi una qualsiasi menzione de' pesci del Mare del Nord, come il salmone, lo stoccofisso, l'aringa, ecc.

(1) « Quique post diversa homicidia, « depraedationis et malignitatis genera, « tam Patriarchium quam Vestiarium Sedis Apostolicae sibi commissum, non « tantum auro, argento, vel paliis, verum « etiam aereis, vasisque privavit »; JOHANNIS PAPAE VIII *Epist. et Decreta* cit., col. 678.

Ma la gioia de' Romani doveva essere, ahimé, efimera! Il nuovo stato di cose, creatosi dalle nuove offensive Saracene e dagli intrighi de' forusciti, si rispecchia nella *Suppositio* metrica, che il poeta compose più tardi, inviando a Giovanni VIII il testo del suo Mimodramma conviviale; nella quale, fra l'altro, diceva malinconicamente al Pontefice:

Tristia lassatis dum currunt secula tegnis,
Suscipe de rythmis dogmata grata tibi.

Era il tempo in cui i vescovi tornavano generali e, in cui, al largo del Circello, non si tarderà a vedere il Papa stesso, divenuto ammiraglio, comandare l'arrembaggio contro la flotta degli infedeli.

V.

La "Schola Cantorum„ di Roma e i "Ludi„ Romani tra il VII e il XII secolo.

Le consuetudini della *Schola Cantorum* di Roma. Poesie antichissime a cui hanno dato origine. La *Cornomannia*. Il *Ludus Carnelevarii*. Le *Laudes* per la Mezza Quaresima e per il ritorno della primavera. Temi scolastici. Il *Ludus* delle Calende di gennaio.

Alla *Schola Cantorum*, istituita presso i monasteri basilicali del Laterano e del Vaticano, dopo che fu introdotta in Roma la liturgia a canto corale (cf. p. 109) (1), l'erudizione si volge incuriosita da qualche tempo,

---

(1) Il merito della fondazione delle due scuole è attribuito intieramente a Gregorio Magno da Giovanni Diacono. Dopo aver ricordato che il grande Pontefice « propter « musicae compunctionem dulcedinis » aveva compilato « Antiphonarium cento- « nem cantorum studiosissimus nimis uti- « liter », il biografo aggiunge: « Scholam « quoque Cantorum, quae hactenus eisdem « institutionibus in Sancta Romana Ec- « clesia modulatur, constituit; eique cum « nonnullis praediis duo habitacula, sci- « licet alterum sub gradibus basilicae beati « Petri Apostoli, alterum vero sub Late- « ranensis Patriarchii domibus fabricavit ». *Vita S. Gregorii Magni*, L. II, cap. 6; in *Patrol.*, LXXV, p. 90. Donde si vede che la Scuola, benché sdoppiata, fosse tuttavia un'istituzione unica. Forse unico ne era il Priore, visto che nella *Cena* lo stesso Giovanni Diacono parla di un solo *Prior Scholae*. Come di un'unica *Schola Cantorum* se ne fa menzione in una lettera di Paolo I a Pipino il Breve, del 767 c., ove è ricordato il nome di un Giorgio *Prior Scholae*, già defunto, e di un Si-

come a quella dalla storia della quale, ancora avvolta, in gran parte, nell'ombra, potrebbe venire la spiegazione di alcuni fatti importanti della storia letteraria dell'Alto Medio Evo, e anche della storia della drammatica (1).

Creata allo scopo precipuo di fornire i cantori alle chiese, la *Schola Cantorum* non fu soltanto un'accademia musicale. Accanto all'insegnamento musicale, vi si impartiva anche l'insegnamento grammaticale e letterario, non limitato al latino, bensì esteso anche al greco, in un'epoca in cui l'uso del greco era, in Roma, concorrente con quello dello stesso latino (2). A fianco delle discipline ecclesiastiche, vi trovavano posto le Arti liberali del Trivio e del Quadrivio (3). D'altra parte, l'intervento della *Schola* non era ristretto a' soli uffizj religiosi. Essa era chiamata a partecipare a diverse cerimonie profane, le quali assumevano talora atteggiamenti gioiosi e burleschi. Or quando si pensi che la ricreazione e lo svago sono stati sempre una integrazione necessaria della vita scolastica,

---

meone chiamato in Francia « ad instruendum eos » cioè i monaci « in psalmodiae modulatione »; JAFFÉ, *Reg. Pont.*, n. 2371; MURATORI, *Script.* III, II, col. 169. Similmente negli *Ordines Romani*, pubblicati da Mabillon. In uno di questi (*Museum Italicum*, II, p. 89) si parla del reclutamento degli allievi: « In qualicumque *schola* reperti fuerint pueri bene psallentes, tolluntur inde et nutriuntur in « *Schola Cantorum* ». E allude probabilmente alle corporazioni di arti e mestieri, più che a vere scuole d'insegnamento, considerato il significato che la parola *Schola* ha altrove negli stessi *Ordines*. La *Schola Cantorum* era detta anche *Orphanotrophium*. Così nel *Liber Pontif.* (II, p. 92), là dove si parla del decadimento dell'edifizio e della ricostruzione fattane da Sergio II tra l'844 e l'847: « Scholam Cantorum quae pridem Orphanotrophium vocabatur, cum prae nimia « vetustate iam emarcuerat et pene in « ruina posita atque confracta a priscis « temporibus videretur ..., a fundamentis « in meliorem ... statum noviter restaura« vit ». Anche nel *Liber Diurnus* si legge lo stesso titolo di *Orphanotrophium* e dal testo appare che si trattava di un vero ospizio di pupilli: « Ne ergo cantorum deficeret ordo, ... eadem curiose « inquirentes loca a quibus ultra rationem « detinebantur, praecipientes venerabili restituimus loco: justum fore cernentes, « ut pro laude Dei pupillos nutrientibus « ministrarent »; ediz. GARNIER, in *Patrol.* CV, col. 116. Nel *Regesto Sublacense*, n.° 112 (a. 919) figura un Giovanni, suddiacono della Chiesa Romana e primicerio « Scholae Cantorum quae appellatur Orphanotrophium ».

(1) V. E. MONACI, *Per la storia della « Schola Cantorum » Lateranense* cit., p. 451 sgg.; P. FABRE, *Le « Polyptyque » du chanoine Benoit*, in *Travaux et Mémoires des Facultés de Lille*, *Mém.* n.° 3, Lille, 1889. Non ha dimenticata la Scuola Romana il rimpianto G. MANACORDA, *Storia della Scuola Italiana*, I, p. 24 sg.

(2) FABRE, op. cit., pp. 8, 11.

(3) MONACI, op. cit., p. 455.

si comprenderà di leggieri come, in quel centro di cultura e di giovinezza, le consuetudini severe dovessero alternarsi con le consuetudini gaie, e come, allato alla poesia sacra (1), non dovesse tardare a sbocciarvi la poesia profana.

Le scuole che, durante l'età Carolingia, furono create presso alcune delle maggiori comunità monastiche, non furono le sole che prendessero a modello la istituzione Gregoriana. Presso ciascun Capitolo cattedrale, là dove già esistevano delle scuole vescovili di grammatica e di retorica (2), si crearono scuole di chierici, sia per aversene sempre disponibili delle masse corali di voci bianche, sia per aversene il semenzaio de' futuri sacerdoti.

C'è tutta una letteratura, ancora di provenienza incerta, e perciò ancora campata in aria, che va ricollegata indubbiamente con la storia delle Scuole de' cantori, monastiche e basilicali (3). Noi non possiamo che limitarci a de' cenni, restringendoci alla produzione letteraria della Scuola romana, in quanto quella ha un'attinenza col nostro soggetto.

Co' monumenti letterarj della *Schola* di Roma si risale al di là del VII secolo. Ludwig Traube ha avuto il merito di restituire ad essa tre composizioni di così alta antichità. Due sono de' carmi abecedarj, l'uno mutilo nel mezzo e alla fine, l'altro di soli cinque versi esametri (4). Sono esortazioni a' *pueri* a studiar lettere, poste in bocca a' *pueri* stessi: si direbbero degli inni scolareschi, composti non dagli scolari, naturalmente, sì bene per gli scolari:

Kantemus bene, placeat hominibus.

---

(1) Un saggio notevole dell'attività della *Schola Cantorum* in fatto di poesia sacra, lo porgerebbe il famoso *Innario Severiniano*, pubbl. dal DREVES (Leipzig, 1893) e dallo CHEVALIER, *Poésie liturgique du Moyen-âge*, Paris, 1893, se coglie nel segno, come pare che sia assai verisimile, E. Maurice, il quale ne attribuisce la compilazione alla istituzione Romana; v. *Intorno a una collezione d'inni sacri*, in *Arch. della Soc. Rom. di Storia Patria*, XXII, p. 1 sgg.

(2) MANACORDA, op. cit., p. 60 sgg.

(3) Nota lo STRECKER, *Rhythmi Aevi Merov. et Carol.*, a proposito delle raccolte ritmiche di San Gallo, che quelle composizioni non furono composte colà, e che molte certamente appartengono a poeti Franchi o Italiani, secondo che appare dall'uso poetico e dal linguaggio. Si può aggiungere che provengono, almeno in gran parte, dal ceto scolaresco, dato che predominano fra esse quelle di forma abecedaria e di genere didattico. *Monum. Germ. Hist.*, IV, II, p. 454.

(4) Cf. STRECKER, op. cit., p. 657. Il primo carme ha questo titolo: *Incipit Versus quem Scolarii comiatu explicatum ante diem Paschae Feria IIII in Scola canunt.*

Questi due ritmi hanno spunti analoghi ad altri che ricorderemo tra poco. Il terzo è una preghiera *Ad pluviam postulandam*, in versi ritmici:

ut messes metamus,
vindemiam colligamus.

Ma la fonte principale per la storia della *Schola Cantorum* di Roma è il *Liber Politicus* o *Polyptycus* (1) di Benedetto, canonico di San Pietro in Vaticano. Benché composta tra il 1140 e il 1143, gli elementi che compongono quest'opera sono tuttavia di data assai più antica (2). Essa descrive, a volte minutamente, alcune delle cerimonie romane, alle quali partecipava il Papa e la Curia. E siccome queste erano spesso delle feste popolari, così nel *Liber Politicus* noi troviamo il quadro di alcune manifestazioni della vita pubblica che i documenti ufficiali lasciano, di consueto, nell'ombra. Ciò accade specialmente ne' passaggi del *Liber* messi in luce da P. Fabre da un ms. di Cambrai.

La festa della *Cornomannia* è ricordata da Giovanni Diacono ed è descritta da Benedetto Canonico. Le parole de' due scrittori si integrano a vicenda. Essa aveva luogo nel Sabato in Albis, e si svolgeva nel modo seguente.

Poco dopo l'ora del desinare, ossia poco dopo il mezzogiorno, tutte le campane delle diciotto diaconie (parrocchie) (3) di Roma chiamavano il popolo a raccolta nelle chiese. Il « mansionario » (il sagrestano) di ciascuna diaconia indossava una tunica ovvero un camice, e aveva il capo coronato di una corona « de floribus cornuta ». Come fosse fatta questa corona noi non conosciamo. Sarà stata una sorta di mitria, alla foggia asiatica, cioè dalle bande laterali, ovvero una ghirlanda di fiori freschi, sporgenti a mo' di corna, ovvero intessuta di « cornutella », cioè di que' fiorellini precoci che la farmacopea conosce sotto il nome di « segala cornuta » (4)? Comunque, doveva essere un copricapo di una foggia singolare, se da esso prendeva nome la festa. Il mansionario si recava in mano, inoltre, un

(1) La lezione *Pollicitus* è falsa, come ha dimostrato il Fabre.

(2) La data fu precisata dal FABRE, op. cit., p. 7, con argomenti incontrovertibili.

(3) Sul valore della denominazione « diaconia » in Roma, v. *Liber Pontif.*, II, p. 38 n. 37.

(4) FABRE, op. cit., p. 19 sg.; MONACI, op. cit., p. 5.

certo arnese detto « phinobulum » (1). Era « quidam caulus ereus, con- « cavus, unius brachii longitudo, a medietate et supra plenus tintinnabulis » e serviva a richiamar la gente, a far largo tra la folla e a far ridere. Adunatosi il popolo, l'arciprete, col piviale, seguito dal Clero e dal popolo, moveva processionalmente verso il Laterano (2). Sulla piazza (*Campus*) del Laterano, rimpetto al Palazzo, « sub Folloniam », ossia allo sbocco della Via Merulana (3), sostavano le processioni, aspettando l'apparire del Papa. Il Papa discendeva e prendeva posto nel seggio destinatogli. Ivi doveva « accipere » le « laudes Cornomanniae ». Le « laudes » erano invocazioni e acclamazioni di omaggio, che si cantavano dal popolo o da sacerdoti e chierici in determinate solennità dell'anno e anche in occasione della coronazione di un Imperatore, di un Pontefice ecc. (4). Nel linguaggio

---

(1) Il Ducange non conosce altro esempio di questa parola, che registra riferendo il passo del ms. di Cambrai, poscia ritrovato dal Fabre.

(2) Era il capo di un clero addetto a un titolo presbiteriale o a una diaconia e costituito in una sorta di collegio. La parola ricorre già con questo senso nelle iscrizioni del tempo di Giovanni VIII, pubbl. dal BATIFFOL ne' *Mélanges* della Scuola Francese di Roma, VII, p. 426. Da principio essa aveva servito a designare i più anziani de' cardinali preti. V. DUCHESNE, *Liber Pontif.*, II, p. 271, n. 3.

(3) Della ubicazione della Follonia discute a lungo il FABRE, op. cit., p. 21 sg. n. Meglio, intorno ad essa, v. in R. LANCIANI, *L'Itinerario di Einsieden e l'Ordine di Benedetto Canonico*, ne' *Monum. Ant. pubbl. per cura della R. Accademia dei Lincei*, I (1890), col. 533. Il Lanciani ha ignorato però i frammenti di Cambrai e il *Curiosus Urbis*, ivi contenuto. In quanto al *Campus* Laterano, ove si svolgeva la festa, v. ivi, col. 534, e la pianta alligata alla Memoria.

(4) Nell'*Ordo Romanus XI*, Benedetto tratta delle occasioni in cui il Papa *riceveva* le *laudes*: durante la messa del Natale e durante la processione successiva (MABILLON, *Mus. Ital.*, II, p. 127 sgg.); nel giorno della Pasqua, al momento in cui entrava nella basilica di San Zaccaria (« acceptis laudibus a cardinalibus et ju« dicibus, sicuti in aliis coronis, descendit « de equo »; ibid., p. 141). Nel Cerimoniale fatto pubblicare da Gregorio X (ibid., p. 227) si riferiscono le *laudes* per la elezione del Pontefice. Sono, come le altre, invocazioni a' Santi, al nome di ciascuno de' quali, cantato da alcuni, gli altri rispondono: « Tu illum adiuva ». Nell'*Ordo Romanus XIV*, del cardinale Giacomo Caetani è riferita (cap. XVI) la *laus* « incipienda per priorem diaconorum car« dinalium » in occasione della consacrazione del Papa (ibid., p. 257). Lo stesso cardinal Caetani descrive il cerimoniale per l'incoronazione dell'Imperatore. Fra l'altro, dice: « Scrinarii vero Urbis, sericis « cappis induti, ante pastorale consistentes « respondeant: " Domino *N*, invictissimo « Romanorum Imperatori augusto, salus et

della *Schola Cantorum*, quel titolo fu esteso a designare anche composizioni di altro genere, come vedremo fra poco. Le « laudes Cornomanniae » incominciavano:

> Eya, preces de loco!
> Deus, ad bonam horam!

e contenevano, tra' versi latini, anche de' greci. Giovanni Diacono informa che, come gli arcipreti e i mansionarj, così interveniva alla festa anche il Priore della Scuola, egli pure « coronatus cornibus », cavalcando un asinello. Il Priore passava tra' canti di derisione degli scolari (1), mentre ai dotti la scena faceva risovvenire la cavalcata di Sileno (2). Ciascun arciprete faceva disporre in cerchio i suoi chierici e il suo popolo, e intonava le « laudes »; le quali venivano cantate in coro, simultaneamente, da tutta

---

« victoria! ". Qua laude tertio repetita, « prior subdiaconorum cum suis, tribus « vicibus dicat: " Salvator Mundi " et « scrinarii vicissim respondeant: " Tu « illum adiuva ". Deinde iste cum suis « duabus vicibus dicat: " Sancta Maria " « et illi vicissim respondeant: " Tu illum « adiuva " et deinceps: " Sancte Mi- « chael " etc. ». Il canto delle *laudes* inoltre, formante parte importante del cerimoniale in uso in Roma, tra il VII e il IX secolo, per il ricevimento dell' Imperatore, è descritto nel *Liber Pontificalis*, *Vita Leonis III* (II, p. 7), e *Vita Sergii* (II, p. 88). Il DUCHESNE, op. cit., p. 37, n. 33, riferisce un saggio di *Laudes* regali da un salterio dell' epoca di Carlomagno. La celebre acclamazione del popolo di Roma a Carlomagno: « Karolo, piissimo « Augusto a Deo coronato, magno et paci- « fico imperatori, vita et victoria » è una *laus*. Così la chiamano, oltre al *Liber Pontificalis*, gli *Annales Laurissenses majores* (*Monum. Germ. Hist.*, p. 188) e gli *Annales Fuldenses* (ibid., p. 352). Quelle pubblicate dal Duchesne sono una sorta di litanie. Il *Panegyricus Berengarii* riferisce queste acclamazioni popolari in occasione dell' incoronazione di Berengario (916):

> Sonat ecce Sabura
> Vocibus elatis populi: « Properate faventes!
> « Rex venit, Ausoniis dudum expectatus ab oris,
> « Qui minuet solita nostros pietate labores! »

un po' modificate a causa della verseggiatura. BENEDETTO DEL SORATTE, *Chron.*, p. 175 (ediz. Zucchetti, Istit. Stor. Ital., Fonti), narrando l' incoronazione di Ottone di Sassonia (962), scrive: « Adlatum est « ei populus Romanus simul cum Ponti- « fice, et honorifice susceptus, et in ec- « clesia Apostolorum Principis missa cele- « brata, et *laudibus ab Scolis* honorifice « *laudatus*, et Augustus est appellatus ».

(1) Il Priore non aveva molta strada da fare per giungere sul luogo del convegno, perché la Scuola aveva sede all' entrata nella Via Merulana. V. DUCHESNE, *Liber Pontif.*, II, p. 102, n. 18. Sarà da pensare che gli allievi lo aspettassero sulla porta, donde usciva cavalcando, forse a bisdosso, il mansueto animale, e che lo seguissero, cantando laudi ridicole, sino al posto prestabilito.

(2) Cf. il passo di Giovanni Diacono, riferito a p. 171.

la moltitudine convenuta nell'ampia spianata. Frattanto, nel mezzo di ciascun cerchio, si svolgeva una scena ridicola. Il mansionario si dava a danzare all'ingiro, facendo tintinnare il « phinobulum » e agitando il capo « cornuto ». Terminato il canto e il balletto, uno degli arcipreti si avvicinava a un asino, già predisposto da que' della Curia, e vi saltava su, cavalcando alla rovescia, cioè col viso rivolto verso la coda. Un cubiculario intanto teneva sopra la testa dell'animale un bacile con venti soldi. Il cavalcante era tenuto a chinarsi all'indietro per tre volte e poteva prendere, se gli riesciva, tre manate di soldi e tenerli per sé (1). Com'è naturale, la bestia abbassava il capo, rovesciando il bacile e facendo capitombolare il cavaliere, tra le risa della moltitudine. La funzione si ripeteva tante volte quanti erano gli arcipreti. Terminata questa parte della festa, se ne iniziava un'altra. Gli arcipreti, seguiti da' rispettivi chierici, sfilavano davanti al seggio papale, a' piedi del quale deponevano ciascuno una ghirlanda. Ma l'arciprete di Santa Maria in Via Lata offriva, oltre alla ghirlanda, una volpe non legata, la quale, manco a dirlo, si dava alla fuga, suscitando il trambusto tra la gente. Il Papa gli donava un bizante e mezzo. L'arciprete di Santa Maria in Aquiro offriva, oltre alla corona, un gallo, e riceveva un bizante e una quarta. Quello di Sant'Eustachio una corona e una « domulam » e riceveva un bizante e una quarta (2). Ciascun arciprete delle altre diaconie riceveva un bizante. Da ultimo, il Papa impartiva la benedizione; le processioni si ricomponevano e riprendevano il cammino verso le proprie sedi.

Ma la festa non era chiusa. Tornata la processione in chiesa, tosto ne uscivano di nuovo il mansionario con un prete e due compagni. Il primo era abbigliato ancora come sopra. Essi recavano l'acqua benedetta, delle *nebulae* e delle fronde di lauro. Si mettevano in giro per la parrocchia, entrando casa per casa, giuocando e facendo risuonare il « phinobulum ». All'entrare, il prete salutava la casa, spargeva l'acqua benedetta, poneva

(1) « inclinans se retro tribus vicibus, « quos potest tribus brancatis tollit et « habet sibi ». *Polypt.*, p. 22.

(2) Il Fabre, op. cit., p. 20 n., si è proposto il quesito del perché di questa offerta, e gli sembra di averlo trovato nel fatto che sant'Eustachio si era convertito, secondo la leggenda, in seguito a una apparizione miracolosa di Cristo tra le corna di un cervo che inseguiva.

sul fuoco le fronde di lauro e offriva delle *nebulae* a' bimbi. Tutto questo mentre il mansionario faceva udire de' metri barbarici:

Jaritan, Jaritan, Jarariasti,
Raphayn, Jercoyn, Jarariasti ecc. (1).

Il padrone di casa dava loro un dono: un danaro o più (2).

Benedetto Canonico aggiunge che la celebrazione della *Cornomannia* durò sino al tempo di Gregorio VII (1073-1085), quando bisognò sopprimerla, per ragioni di economia imposte dalla guerra (3).

Che la *Cornomannia* avesse un significato simbolico, non c'è dubbio da che lo dice Giovanni Imonide. Esso oggi sfugge a noi, ma non doveva sfuggire a coloro che vi partecipavano (4).

Nella domenica « dimissionis carnium », cioè l'ultima avanti la Quaresima, aveva luogo il *Ludus Carnelevarii*. Dopo il pranzo, sorgevano cavalieri e pedoni e bevevano fra loro. I pedoni, deposti gli scudi, si recavano al Testaccio; i cavalieri, col prefetto, al Laterano. Il Papa discendeva dal Palazzo, montava in sella e cavalcava, col prefetto e col seguito, sino al Testaccio. Ivi un rito si compiva. Come da quel monticello, se-

(1) Il Fabre non è riescito a ritracciare queste parole in nessuna lingua. Ed è da credergli dacché sono delle parole pazze come il *Tarrababart Marabelio riben Saramahart* del Conte di Poitiers (*En Alvernhe part Lemosi*), il *Pape Satan* e il *Rafel mai amec zabi almi* di Dante.

(2) Non è possibile che, quando Giovanni Diacono invitava Giovanni VIII a far recitare la *Cena Cypriani* nel giorno della *Cornomannia*, pensasse che tale recitazione potesse, comunque, innestarsi con le cerimonie che si svolgevano in piazza, secondo hanno immaginato il Lapôtre e altri. Basti considerare che i giuochi Lateranensi avevano principio non prima delle ore tre, una volta che solo a mezzogiorno si incominciavano a suonare le campane a raccolta, che in ciascuna diaconia doveva ordinarsi la processione, e che alcune processioni avevano un percorso alquanto lungo da fare per giungere sino al Laterano. Le cerimonie poi erano tali da occupare un tempo tutt'altro che breve. Esse non potevano terminare prima delle cinque o delle sei, in un'ora, cioè, in cui, ne' giorni del marzo o dell'aprile, incominciava già a imbrunire. Ma la *Cornomannia* era una solennità che non comportava soltanto il pubblico sollazzo in piazza. Giovanni Diacono avrà pensato che la *Cena* potesse prodursi durante il festino serale, nelle aule illuminate e rigurgitanti del Palazzo pontificio.

(3) « Hoc fuit usque ad tempus Papae « Gregorii VII; sed, postquam expendium « guerrae crevit, renuntiavit hoc »; *Liber Polyptycus*, p. 23.

(4) « Quo sacerdotalis lusus designet « misterium ».

condo la leggenda allora divulgata, aveva avuto principio la Città (1), così era quello il luogo dove il corpo doveva trovare dilettamento. « Faciunt « Ludum », scrive Benedetto Canonico, « in conspectu Pontificis », affinché non abbia a sorgere veruna lite fra loro. Uccidono un orso, significando che si uccide il diavolo, tentatore della nostra carne; uccidono de' giovenchi, significando che si uccide la superbia de' nostri piaceri; poi un gallo, simboleggiante la lussuria de' nostri lombi. Sono queste le più antiche notizie relative a quei « Ludi del Testaccio » che divennero rinomati più tardi, come diremo a suo luogo.

A Mezza Quaresima, gli Scolari si provvedevano di lance, di vessilli e di campanelli. Dapprima cantavano le laudi davanti alla chiesa, poscia andavano per le case cantando, e ricevevano delle uova in compenso di quelle laudi. Così, dice Benedetto, « antiquitus faciebant ». Delle laudi di Mezza Quaresima (*Laudes Puerorum in Medio XL°*) Benedetto ne riferisce più d'una. Ce n'è di quelle destinate alle case borghesi, alle case de' cavalieri e al Papa. Una di quelle che direi destinate a una casa borghese incomincia come la laude della *Cornomannia*, e forse è la stessa. Malgrado le difficoltà del testo, a me pare possa intravvedervisi un canto dapprima corale, poscia ripartito tra un personaggio solo e il resto della comitiva. Il Solista può rappresentare il Maestro, ovvero lo stesso padrone della casa: il datore delle uova. Ecco come io leggerei, insomma, quella povera composizione:

[TUTTI:] Eya, preces de loco!
Deus, ad bonam horam!
Deus, in tuo nomine!
Sancta Maria, Dei genitrix,
columna bona!
Sancti Apostoli
Christi corona!
Exeant pueri de schola
ad nova argenzola (2).

(1) « Ut sicut ibi habuit Civitas principium, sic ibi in illo die delectatio nostri « corporis habeat finem ». Così Benedetto Canonico. La leggenda non è conosciuta d'altronde; il FABRE, op. cit., p. 25 n., pensa che essa si riconnetta all'appellativo di « Sepulchrum Remi », talora « Romuli » dato alla attigua piramide di Caio Cestio.

(2) Ms. « ad novum argenzolum ». La voce non ricorre altrove. Il FABRE, p. 26 n., la fa venire da ἀργός, inoperoso, in vacanza.

[UNO SOLO:] Pueri mei, pueri boni,
quam multi estis, multi et boni!
[GLI SCOLARI:] In Campo Marthis erant bella (1)
Isti sunt semptem dies Gabrielli (2).
Gaudeat domnus noster sanctissimus Papa,
gaudeat et Roma,
gaudeant magistri,
gaudeant discentes,
gaudeant et nostri parentes,
qui nos ad scholam dederunt
et bene nos nutrierunt (3).

Un'altra è tutta d'intonazione marziale, e mi pare adatta alla casa di un uomo di guerra (4). Non si coglie bene, in verità, il nesso esistente tra la Mezza Quaresima e gli *Octo octobria* (5) invocati sul principio: è un'allusione che i contemporanei dovevano comprendere:

Octo octobria!
Domnus Papa [*NN*] (6) cum gloria!
Magister, victoria!
Pueri de ista patria!
Arma Romanorum tu, Domine, adiuva!...

---

(1) Ms. « belles ».

(2) Si tratta forse, secondo il FABRE, p. 27 n., de' sette giorni di vacanza in occasione della festa greca di San Gabriele (« VII kal. aprilis »), ovvero dell'Annunciazione (25 marzo, cioè sette giorni prima dell'aprile).

(3) Si pongano a riscontro con questi versi questi altri che sono tra quelli studiati dal Traube:

Fortuna crescit in domo parentum,
Gaudent parentes qui tales nutrierunt
Hic est praeceptor, qui nos bene edocet ...
Multi discentes, placeat parentibus.

(4) Il FABRE, op. cit., p. 11 sg., osserva che soltanto al principio del X secolo si può di nuovo parlare di armi romane senza più associarle, come nelle *Laudes* dell'epoca Carolingia, alle armi franche o germaniche; in questa, per es.: « Exercitui « Francorum, Romanorum et Theotoni« corum vitam et victoriam! ».

(5) Il FABRE, p. 27 n., si domanda se non ci sia un'allusione alle ottobrate romane, che cadono precisamente otto mesi dopo la Mezza Quaresima. Ma la spiegazione è arrischiata anzi che no.

(6) Il ms. reca il nome di « Alexander », ossia di Alessandro II (1061-1073) che pontificava al tempo in cui ne fu redatto l'originale. Ma il nome variava, naturalmente. Il nome del Papa che metricamente conveniva agli adonii della poesia *Euge benigne* era quello di « Johannes »; così che si risale all'epoca di Giovanni VIII. Cf. FABRE, p. 34.

Davanti alla porta del Palazzo papale, gli Scolari cantavano:

> Aperite nobis portas,
> ad domnum Papam [*NN*] venimus.
> Salutare illum volumus:
> salutare et honorare
> et laudes illi levare,
> quomodo qui ad Cesarem.

E seguiva un invito a spalancare la finestra a' raggi irrompenti del sole; poi un'esortazione al sole, alla luna, alle nubi a recare la manna celeste e ad apportare al Papa la palma; infine a Dio e a Cristo a serbarlo in vita.

Il prorompere della primavera è più diffusamente e calorosamente celebrato in altre tre *laudes*, due in grecanico e un'altra in latino, nelle quali si sorprendono reminiscenze classiche e spunti che saranno poi frequenti nelle poesie de' goliardi. D'ispirazione classica sono del pari altre due poesie che E. Monaci restituisce alla *Schola Cantorum* da un ms. del X secolo: la prima, scherzevole, a quanto pare, sul giudizio di Paride; l'altra, seria, sulla morte di Ettore. Quest'ultima è un dialogo tra Andromaca e Ettore, seguita dalla narrazione del duello di costui con Achille. Un ritornello, che si ripete al principio di ciascuna stanza, composta di due ottonarj accoppiati, attesta che la poesia era destinata a essere cantata, probabilmente tra un Solista e il Coro; se non addirittura tra due Solisti, rappresentanti, l'uno Andromaca, l'altro Ettore (1). Nel primo caso, il Solista sosteneva le due parti. Era la maniera giullaresca di recitare, dalla giulleria passata alla scuola.

Nelle Calende di gennaio, scrive Benedetto, a sera, « surgunt pueri « et portant scutum ». Uno di essi è « larvatus cum maza in collo ». Gli altri, sibilando, « sonant timpanum ». Vanno in giro per le case. In ciascuna, si dispongono in cerchio intorno a que' dallo scudo. Il timpano

---

(1) Esempio:

[Coro:] Heu male tecum!
[Andromaca:] Hector pugne victor Graie,
cum uxore de te age.
[Coro:] Heu male tecum!
[Andromaca:] Uxor Andromacha tua
mala tibi refert sua.
[Coro:] Heu male tecum!
[Ettore:] En cum illo dimicabo
solitaque vi necabo.
[Coro:] Eu male tecum!
[Ettore:] Cum Patroclo dimicavi
sumptis armis, quem necavi.
[Coro:] Eu male tecum!
[Ettore:] Unde indignatus ille
ad campum venit Achilles ...
[Coro:] Eu male tecum!

suona, la maschera fischia, gli altri danzano all'intorno e cantano. Finito il *Ludus*, ricevono dal padrone di casa un dono, a suo piacimento. In quel giorno mangiavano di un po' d'ogni sorta di legumi. All'indomani, sorgevano due di que' fanciulli, prendevano de' rami d'olivo e del sale, e riprendevano il giro delle case. Salutavano la casa: « In questa casa gioia « e letizia sia! ». Gittavano sul fuoco una manata di fronde e di sale, dicendo: « Tanti figliuoli, tanti porcelli, tanti agnelli », e auguravano ogni bene. Avanti lo spuntare del giorno, mangiavano o del miele o un altro dolce, affinché tutto l'anno procedesse dolce, pacifico e tranquillo.

Tali le scarse reliquie della letteratura fiorita nella *Schola Cantorum* di Roma, tra il VII e il XII secolo, parallelamente al formarsi della liturgia ufficiale: letteratura che rispecchia e il programma degli studj di que' giovani, e le consuetudini della loro vita in comune, nonché la loro partecipazione alle pubbliche celebrazioni. Letterariamente, non si tratta di gran cósa: alcune di quelle composizioni hanno l'aria di roba recitata in volgare e adattata alla meglio in veste latina, quando qualcuno, che potrebb'essere lo stesso Benedetto Canonico, le pose sulla carta (1). Ma sono singolarmente preziose, sia per quel che attestano della loro antichità, sia per quel che lasciano presentire allo storico della letteratura e a quello del folklore. Perché la consuetudine di cantare le *laudes* passerà alle altre scuole che rifoggeranno le loro consuetudini sopra quelle della Scuola di Roma; più tardi darà origine a tutta una efflorescenza lirica che sarà nostro compito illustrare più avanti; mentre le celebrazioni burlesche de' discepoli Romani porgono il più antico esempio di quella liturgia comica, parodistica e satirica, che vigoreggiò largamente ne' secoli posteriori e non andò scevra di conseguenze nella storia letteraria. Finalmente, qualcuno degli usi romani descritti nel *Liber Politicus*, quale, per es., quello di andare in giro per le case del vicinato, in certe epoche dell'anno, a cantare e ad augurare del bene agli abitanti, non è del tutto scomparso ne' nostri paesi.

---

(1) Il primo de' ritmi pubblicato dal Monaci è una lassa monorima di tipo 5 + 4:

Cernite quod pariter statuerunt
Cum simul iniuriam doluerunt
Quam Venus et Paris instituerunt
Iuno Minerva due timuerunt
Seque meis oculis tribuerunt
Iudiciumque meum tenuerunt.
Querere dum melius voluerunt
Cum sine laude mali redierunt
Mox ubi nos fragiles adierunt,
Dona mihi bona disposuerunt
Tunc ea que Paridique fuerunt.

VI.

Le Libertà di Dicembre.

Il Saturnale pagano e le « Libertà » medievali. La Festa degli Innocenti a San Gallo e il diploma di Corrado I. L' *Episcopus Puerorum* a Parma, a Padova e a Cividale. Il *Festum Asinorum* e il *Ludus scenicus de Nativitate Domini*. *Per esum vanum* (Bologna). *Dic tu Adam primus homo* (Padova). *Versus cuiusdam Clerici et Monacae.*

Quel che scrive Benedetto Canonico circa gli usi della *Schola Cantorum* nelle Calende di gennaio non ha niente di strano né di biasimevole. Ma Benedetto è uno scrittore ufficiale e il *Polyptycus* ha un fine insegnativo: non è quindi da pretendersi che egli dica anche ciò che esorbita dal suo disegno. Ben diversamente, in quella occasione, dovevano passarsi le cose, sia tra il popolo sia tra lo stesso Clero. Noi sappiamo da altre fonti che in Roma quei giorni erano dedicati alla gozzoviglia, alle danze e ai bagordi, e che teatro di questi erano non soltanto le case private e le pubbliche piazze, bensì anche le chiese, non esclusa quella del Principe degli Apostoli. Nell' VIII secolo san Bonifazio si doleva con Papa Zaccaria (741-752) che il mal costume del Saturnale pagano si perpetuasse in Roma e si ripetesse ciascun anno, all' entrare delle Calende di gennaio, per le piazze e « juxta « ecclesiam [Sancti Petri] » (1). Si trattava di consuetudini antiche, comuni

(1) Il passo merita di essere riferito per intiero perché allude alla influenza che l' esempio delle consuetudini romane poteva esercitare sopra le genti d' Oltre Alpi che si recavano nella sede del Cattolicismo: « carnales homines, idiotae Ale« manni, vel Bagoarii, vel Franci, si iuxta « Romanam Urbem aliquid facere viderint « ex his peccatis, quae nos prohibemus, « licitum et concessum a sacerdotibus esse « putant, et nobis improperium deputant, « sibi scandalum vitae accipiunt. Sicut « affirmant, se vidisse annis singulis, in « Romana Urbe, et iuxta Ecclesiam, in « die vel nocte, quando Kalendae januarii « intrant, Paganorum consuetudine choros « ducere per plateas et acclamationes, ritu « Gentilium, et cantationes sacrilegas cele« brare; et mensas illa die vel nocte da« pibus onerare, et nullum de domo sua « vel ignem vel ferramentum, vel aliquid « commodi vicino suo praestare velle. « Dicunt quoque se vidisse ibi mulieres « pagano ritu phylacteria et ligaturas et « in brachiis et cruribus ligatas habere, et « publice ad vendendum venales ad com« parandum aliis afferre ... »; s. BONIFATII *Epist. XLIX*, in *Patrol.*, LXXXIX, col. 746.

a tutto quanto il territorio cattolico. Gli scrittori, infatti, a incominciare da sant'Agostino, e i canoni de' Concilj ne parlano spesso con parole di abominazione (1); le quali rimasero, ahimé, inascoltate, visto che, col passar del tempo, quelle usanze vennero facendosi sempre più licenziose.

Che gli scrittori si apponessero bene nel considerare i baccanali del dicembre come una continuazione del Saturnale pagano, non può esserci dubbio. La cosa è attestata, innanzi tutto, dalla identità della data e del nome di *Libertates Decembris* (2): più ancora dal carattere de' festeggiamenti. È noto che il Saturnale antico segnava il rovesciamento dell'ordine gerarchico: la forza, lungamente repressa, del sottoposto prendeva, in quei giorni, il sopravvento sopra quella del superiore; il servo usurpava il posto e le funzioni del padrone, e il padrone era tenuto ad adempiere alle funzioni servili. Ora questa è per l'appunto la caratteristica più curiosa delle *Libertates Decembris* medievali. Qualche tardo scrittore, come fra poco vedremo, volle vedervi un'istituzione intesa a ricordare a' superiori il dovere dell'umiltà; ma è la spiegazione di un solitario.

Se, insieme alle tante orgie a cui la popolazione laica soleva abbandonarsi nelle Calende di gennaio, si sia trascinata a lungo anche la con-

---

(1) Il miglior lavoro sopra questo argomento è ancora quello del Du Tillot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Foux*, Lausanne, 1741, ove sono raccolte le testimonianze degli scrittori antichi e i documenti relativi alle Feste degli Stolti in Francia. Altre citazioni nel Douhet, *Dictionn.* cit., p. 338; nel Du Méril, *Orig.*, p. 26 sg. Sono notevoli le notizie date dal Du Cange, s. vv. *Kalendae*, *Festum*, *Ludus*. Uno dei giuochi comuni nelle Calende di gennaio era quello così detto della *Vitula* e del *Cervulo*. Se ne hanno notizie antichissime. Il Concilio di Auxerre (578) prescriveva: « Non liceat Kalendis januarii *vetula* aut « *cervolo* facere, vel st[r]enas diabolicas « observare ... »; Mansi, *Concilia*, IX, col. 912. In un sermone di sant'Eligio (sec. VI) *Ad omnem plebem* si legge: « Nemo in Kalendis januarii nefanda et « ridiculosa, *vetula* aut *cervolus* vel jacti- « cos faciat »; cit. ibid., col. 917. Un antico *Penitenziale* di Angiò fa comprendere che il fare la vitella e il cervo era un giuoco sconcio: « Si quis », vi si legge, « in Kalendis januarii in *cervulo* et *vetula* « vadet, tribus annis poeniteat quia hoc « daemonum est »; cit. ibid. Giustamente il Mansi: « *vetula* prisco more scriptum « pro *vitula* ».

(2)

> Age, libertate Decembri,
> Quando ita maiores voluerunt, utere; narra.

Horatii *Sat.* VII, 4-5. La denominazione si è continuata ininterrotta nel Medio Evo, siccome si apprende da Beleth, dottore in Teologia della Facoltà di Parigi (circa il 1182), il quale scrisse intorno alle Feste de' Folli, aggiungendo che così fatti divertimenti si chiamavano « la Libertà di Dicem- « bre ». Cf. Du Tillot, op. cit., p. 6 sg.

suetudine dell'inversione de' rapporti gerarchici, noi non conosciamo. Certo questa inversione forma uno dei lati più notevoli delle consuetudini del basso Clero, e propriamente di quelle de' chierici e de' suddiaconi. Ne abbiamo notizie già sin dal V secolo. Qualcuno degli antichi volle scorgervi una degenerazione delle agapi de' primi Cristiani (1), e può darsi che colui non fosse del tutto lontano dal vero. Senonché la degenerazione non potrebbe essere stata provocata se non dall'esempio del Saturnale, così difficile a sradicare dagli usi popolari. Fatto sta che, dopo che la Chiesa ebbe istituita, il 28 dicembre, la festa degli Innocenti (2), i giovani chierici, per così dire, se l'appropriarono, chi sa mai a causa di quali analogie avranno essi scorto tra sé stessi e le tenere vittime di Erode. Nel costume cristiano entrarono allora alcuni elementi del costume pagano, e la reazione del servo al padrone si tramutò nella reazione del chierico all'autorità canonica.

Non è documentato se gli scolari di Roma abbiano praticate le *Libertates Decembris*. La cosa non è punto inverosimile, considerando che la prima notizia che rimane di *Libertates* praticate da scolari, proviene da San Gallo, da quella Scuola che tante altre cose derivò dalla Scuola di Roma. Essa è della stessa epoca in cui nel celebre monastero fiorirono il Tropo, la Sequenza e il *Versus*.

Narra Eccardo, con la consueta ricchezza di particolari, che, negli ultimi giorni del dicembre del 911, il Re Corrado trascorreva le feste del Natale in Costanza (3). Dopo il desinare, il Vescovo che, com'è risaputo, era anche l'abate di San Gallo, ebbe a magnificargli le processioni vespertine che solevano farsi, durante i tre giorni successivi, nel prossimo monastero. Il Re esclamò: « Volesse il Cielo che noi fossimo colà! « Perché non andare domattina? ». Tosto la gita è decisa. Si allestiscono le navi, e alla mattina il Re, seguito da un codazzo di vescovi e di cortigiani, sbarca davanti al monastero. Il tripudio col quale il sovrano venne accolto fu grande. Poeti e musicisti della Scuola ne cantarono le « laudes »,

---

(1) Cf. DOUHET, *Dictionn.*, col. 339.

(2) Non prima della fine del IV e non più tardi della fine del V secolo; v. *The Catholic Encyclop.*, VII, p. 419. Il MORONI, *Dizion. Stor. Ecclesiast.*, T. XXXV, p. 206, ricorda Origene e sant'Agostino, secondo i quali scrittori la Festa degli Innocenti si celebrava sin da' primi secoli del Cristianesimo.

(3) *Casus Sancti Galli* cit., p. 91.

composte per la circostanza, piene di gloriose esaltazioni del Re (1). Ogni gaiezza allietò quel soggiorno reale, e Corrado ebbe occasione di ammirare la disciplina de' giovani.

A tanta ospitalità non dovevano mancare le ricompense. Il Re, al momento della partenza, donò a ciascuno de' monaci una libbra d'argento, affinché si facesse un abito: « puerulis », scrive il cronista, « edixit tres « dies ad ludendum ».

L'originale del diploma di Corrado non fu conservato (2), e noi siamo condannati a ignorarne le clausole. Qualcosa si riesce tuttavia ad appurarne di traverso. Difatti quale fosse la portata di quell'atto ebbe a sperimentarlo, qualche anno dopo, l'abate Salomone. Narra ancora Eccardo (3), che questi, dovendo un giorno uscire dal monastero, si trovò a passare davanti alla porta della Scuola. Era uno de' tre giorni « ad ludendum », e gli scolari « exleges » lo fermarono e lo catturarono senza complimenti. « Non è l'abate [di San Gallo] », essi dichiararono, « che noi facciamo « prigioniero, sì bene il vescovo [di Costanza] ». E si appellarono a' diritti loro derivanti dal diploma di Corrado. Donde si vede che il diploma accordava certi diritti alla Scuola in quanto era scuola vescovile, non monastica, ancorché a San Gallo essa fosse l'una e l'altra cosa. Ciò è confermato da' documenti posteriori, i quali parlano del dualismo che, durante i tre giorni, si creava tra il Vescovo e gli scolari nelle chiese cattedrali, ma non parlano mai delle chiese cenobiali.

L'idea de' tre giorni « ad ludendum » non germogliò di punto in bianco nella mente di Corrado. Il sovrano non fece che legalizzare una consuetudine antica, in premio, probabilmente, del contegno serio tenuto secolui dagli scolari in que' tre giorni riserbati alle loro baldorie (4). Così le *Libertates Decembris*, fino allora semplicemente tollerate, venivano a

(1) Va forse riferita a questa occasione la *Letania Rithmica* che si legge tra i *Versus* di Ratperto e di Hartmann e che è, in realtà, una serie di « laudes ». Ivi è detto: « Ut Rex noster Chuonradus Eius et « exercitus Hic et inde servetur Oramus; « Christe, audi nos »; *Sylloga Codicis Sangallensis CCCLXXXI*, in *Monum. Germ. Hist.*, *Poetae Aevi Carol.*, IV, p. 326 sg.

(2) V. Böhmer-Ficker, *Regesta Imperii*, I, 744.

(3) Op. e loc. cit.

(4) Notevole l'aneddoto delle frutta che il Re, per mettere a esperimento la disciplina de' fanciulli, fece spargere per terra, durante una processione, e che nessuno, nemmeno dei più piccini, si chinò a raccogliere.

ricevere un riconoscimento legale. Ora immagina ognuno sino a quali conseguenze potesse spingere una siffatta decisione sovrana. Infatti, come da San Gallo irradiò la melodia, la *Prosa*, il *Versus* e il Dramma Liturgico, così anche da San Gallo irradiò il costume scolaresco. Perché, ammesso pure che le *Libertates Decembris* fossero già comuni anche alle scuole vescovili degli altri paesi, e ammesso che il diploma di Corrado contemplasse unicamente la corporazione degli scolari della diocesi di Costanza, l'esempio che veniva da San Gallo dev'essere stato tuttavia di tale efficacia che, a ragione o a torto, anche le altre scuole finirono per attribuirsi i medesimi diritti. È così che quindi innanzi si assisterà al baccanale degli Innocenti in molte chiese d'Occidente.

Il periodo delle « Libertà » comprendeva, dunque, tre giorni: il 26, il 27 e il 28 dicembre. Stando a quel che si legge ne' *Casus* di Eccardo, è da pensare che da principio i festeggiamenti degli studenti non varcassero la soglia del recinto riservato a costoro negli Episcopj. In seguito invasero anche la chiesa e dilagarono al di fuori del sagrato. Né vi parteciparono soltanto gli scolari, ma eziandio i diaconi e i preti: in qualche luogo persino i vescovi e gli arcivescovi (1).

La consuetudine comportava la creazione di un vescovo da burla, eletto tra i fanciulli del Coro, detto *Episcopus Puerorum* (abbreviatamente *Epus Puor*), *Episcopus Innocentium*, *Hypodiaconorum*, *Scholarium*, *Follorum*, *Stultorum*, *Fatuorum*, *Schulbischof* e *Schulabt* da' Tedeschi, *Episcopinus* o *Episcopellus* dagli Italiani. Questo presule imberbe indossava i paramenti pontificali, saliva in cattedra, reggeva il Coro e impartiva la benedizione né più né meno che il vescovo vero. La sua esaltazione era accompagnata da molte buffonerie, né si aveva ritegno di farlo apparire davanti al popolo, oltre che con la mitria, anche col pastorale e la croce pettorale. Nelle chiese dipendenti direttamente dalla Santa Sede, veniva eletto addirittura il Papa de' Folli, che officiava solennemente con la tiara in capo. Pontefici e dignità di simil genere erano assistiti da un clero altrettanto licenzioso. Chierici e preti si vedevano fare un miscuglio immondo di pazzie e di empietà durante lo stesso servizio divino, al quale assistevano in abiti da mascherata. Entravano nel Coro danzando e cantando canzoni oscene.

(1) V. Du Tillot, op. cit., p. 8 sg.; Douhet, *Dictionn.*, pp. 339, 474, 840.

L'altare, sotto gli occhi del celebrante, si trasformava in tavola da pranzo e da giuoco. Nel turibolo, in luogo dell'incenso, venivan gittati de' pezzi di cuoio che ammorbavano l'aria. Dopo la messa, ciascuno si dava a correre, a saltare e a ballare nella chiesa, con tanta impudenza che alcuno non aveva vergogna di abbandonarsi a ogni sorta di indecenze, sino a denudarsi intieramente. I baccanti si facevano trascinare per le strade sopra carretti ricolmi di immondizie, e si godevano a gittarle sul popolo che si affollava loro dattorno. Quando sostavano, prendevano con la persona atteggiamenti lascivi, accompagnandoli con parole impudiche. I più libertini de' secolari si frammischiavano al Clero per contraffare monaci e monache (1). In alcuni luoghi la contraffazione si estendeva anche alle autorità civili: c'eran di quelli che si travestivano da re e da duchi. Dei sacerdoti si mascheravano per rappresentare delle farse (2).

---

(1) In un documento dell'abbadia di Wimpfen, del principio del sec. XIV, pubblicato dal MONE, op. cit., II, p. 367, è detto che l'elezione del Vescovello, il quale doveva cantar la messa in luogo del Vescovo nel giorno di San Giovanni (27 dic.), era stata ordinata in origine a motivo di devozione. Ora però « in ludibrium vertitur et in ecclesia ludi fiunt « theatrales, et non solum in ecclesia introducuntur monstra larvarum, verum « etiam presbyteri, dyaconi et subdyaconi « insaniae suae ludibria exercere praesumunt, facientes prandia sumptuosa et « cum vigellis [= *fig.*], tympanis et cymbalis ducentes coreas per domos et plateas civitatis » ecc. Alla degenerazione di un buon costume credevano anche Siccardo e il redattore dell'*Ordinarium* di Parma, come si vedrà fra poco.

(2) Abbiamo riferito a p. 32 n. parte del decretale di Innocenzo III. Conviene ricordare anche ciò che scrive Guglielmo di Auxerre nella *Summa de Officiis Ecclesiasticis*, inedita, cit. dal WILMOTTE, op. cit., p. 741, là dove raccomanda che le rappresentazioni in chiesa vengano fatte « moderate vero, ne histrionum joculatio« nibus videatur Ecclesia consentire ». Mette conto poi di riferire testualmente ciò che prescriveva Alfonso X di Castiglia per le chiese di Spagna, perché giova a darci un'idea di ciò che avveniva anche fuori di quel paese: « Nin deben [*i chie« rici*] ser facedores de juegos por escarnio, « porque los vengan á ver las gentes como « los facen, et si los otros homes los fa« cieren, non deben los clérigos hi venir, « porque se facen hi muchas villanias et « desaposturas: nin deben otrosí estas « cosas facer en las eglesias; ante decimos « que los deben ende echar deshonrada« mente sin pena ninguna á los que los « fecieren: ca la eglesia de Dios fue facta « para orar, et non para facer escarnios « en ella ... Pero representaciones hi ha « que pueden los clérigos facer, así como « de la *Nascencia* de nuestro señor Jesu « Christo, que demuestra como el Angel « vino á los pastores et dixoles como era « nacido, et otrosí de su aparecimiento « como le vinieron *los tres Magos* adorar, « et de la *Resurrección* que demuestra « come fue crucificado et resurgió al tercer « dia; etc. »; *Siete Partidas*, P. I, Tit. VI, legge 34 (1260).

Di fronte al dilagare di tanta oscenità, la Chiesa non restò inerte. Il decretale emanato da Innocenzo III nel 1207 si può dire sia stato il primo provvedimento energico di Roma contro tante sconcezze. I Concilj non mancarono di occuparsene (1), e non ne tacquero, come già un tempo, gli scrittori. Senonché una costumanza così inveterata, a cui, per di più, non faceva difetto omai un fondamento legale, non poteva sopprimersi con un frego di penna. Alcune chiese si sottoposero bensì alla volontà suprema, altre se ne infischiarono allegramente. Il vero è che, durante il sec. XIII, il XIV e persino il XV, le Libertà di Dicembre erano tuttora in voga in diverse località. In qualche chiesa della Germania furono tollerate sino al principio del sec. XIX (2).

Taluno ha negato che così fatte abominazioni abbiano avuto vita in Italia, allegando la maggior temperanza del costume italiano (3). I documenti provano, ahimé, che tale affermazione non è esatta!

Siccardo da Cremona, dopo aver ricordato che anticamente il popolo, convenuto in chiesa, alla Vigilia del Natale, soleva passarvi tutta la nottata « in laudibus », soggiunge che tali veglie furono interdette, dopoché « illu« sores laudabile institutum in ludibrium mutaverunt et *turpibus cantilenis* « *et saltationibus et fornicationibus* operam dederunt » (4). A Parma, la

(1) Così il Concilio di Parigi, del 1212, ordinava agli ecclesiastici: « A festis vero « Follorum, ubi baculus accipitur, absti« neantur. Idem fortius monachis et mo« nialibus prohibemus »; MANSI, *Concilia*, XXII, col. 842. Nel Concilio di Salisburgo (1274) si parlava addirittura dell'Episcopino: « Ad haec quidam ludi noxii, quos « vulgaris elocutio *Eptus* (*l.* Epus) *puor* « appellant, in quibusdam ecclesiis exer« centur adeo insolenter, quod nonnum« quam enormes culpae et damna gravia « subsequuntur. Ex ipsis hos ludus in « ecclesiis et a personis ecclesiasticis de « cetero fieri prohibemus nisi forte parvi « sexdecim annorum et infra fuerint, qui « huiusmodi ludos exercent, quibus alii « seniores ipsis nullatenus se misceant « aut intersint »; MANSI, *Concilia*, XXIV, col. 142. È nota la ricostruzione che di una Festa de' Folli ha fatto, con la sua calda immaginazione, VICTOR HUGO in *Notre Dame de Paris*.

(2) Così è detto dal Pertz nella nota al passo di Eccardo, p. 85. A strascichi della festa degli Innocenti nel Belgio e in Francia, anche in pieno secolo XIX, allude il MONE, *Shauspiele*, II, p. 370. Circa l'Italia, v. più oltre.

(3) F. NOVATI, *Influsso del pensiero latino* ecc., p. 84.

(4) *Mitrale*, V, v, col. 214. E ancora, cap. x, *De Officiis post Dominicam primam Epiphaniae*: « ... in praecedentibus « solemnitatibus ad saeculare gaudium « lapsi sumus, conviviis et cantibus lasci« vis indulsimus, idcirco psalmis et poe« nitentiam invitantibus utimur » etc.

Festivitas Episcopini si celebrava ancora nel sec. XV « in vesperis Inno-« centium », e l' *Ordinarium* dice che era consuetudine « antiquissima ». Secondo lo stesso *Ordinarium*, la festa era stata istituita « ad instar humi-« litatis », affinché i superiori si facessero inferiori e gl' inferiori « se ipsarum « praelationum ambitione nequaquam premerent ». Adesso però il popolo, avendo convertita la festa in un esercizio disordinato e ridicolo, non si recava in chiesa per sentimento religioso o per istituto devoto, sì bene come per contemplarvi uno spettacolo (1). Epperò prescriveva che la festa dovesse durare dai primi ai secondi vesperi, non oltre. In che cosa consistesse la *Festivitas Episcopini* a Parma, l' *Ordinarium* non lo dice. Doveva essere uno spettacolo ridotto, reso omai, all'epoca della redazione del libro, cioè al sec. XV, compatibile col decretale Innocenziano. Più ampie informazioni abbiamo nell' *Ordinarium* di Padova.

A Padova, l'elezione dell'*Episcopellus* aveva luogo nella notte di San Nicola (6 dicembre) (2). Cantato Mattutino, tutti gli accoliti con gli scolari si adunavano nel chiostro, intorno al fuoco, ovvero in altra località preparata a bella posta. Ivi si eleggeva « aliquem de scholaribus in Epi-« scopellum »; dopo di lui il suo cappellano e i suoi ministri.

Nella Vigilia degli Innocenti, il 27, a sera, l'Episcopello, indossando il piviale e la mitria, fiancheggiato da' canonici e preceduto dagli scolari co' cerei e il turibolo, si recava all'Episcopio. All'entrare nel palazzo, si intonava l'antifona *Sinite parvulos*. Il Vescovo anziano riceveva il mitrato fanciullo: all'uno e all'altro si dava l'incenso, e così pure agli altri astanti. Poscia tutti sedevano. E qui il Vescovello sottoponeva il Vescovo a un interrogatorio nel quale gli chiedeva conto dell'amministrazione de' beni della chiesa, e gli rivolgeva altre domande ridicole. Indi ordinava che si apportasse del vino, e tutti bevevano. Da ultimo, impartiva la benedizione e il corteo tornava in chiesa (3).

L'indomani, cioè il dì degli Innocenti, è l'Episcopello che incomincia il Mattutino (4). Se egli non c'è, la funzione viene iniziata dal sacerdote ebdomadario, però senza piviale. Quattro accoliti cantano l'Invitatorio nel mezzo del Coro. L'Episcopello ha il suo seggio accanto al pergamo, e, mentre si canta l'Invitatorio, si reca verso l'altare e lo incensa; poscia

(1) P. 110.
(2) *Ordinarium*, c. 38 *a*.
(3) Ibid., c. 51 *a*.
(4) Ibid., c. 51 *b*.

tutti vengono turificati secondo l'ordine gerarchico; « et omnia dicit et facit « Episcopellus que faceret et diceret Episcopus ».

Il giorno stesso, « ad missam Episcopelli », aveva luogo in chiesa una vera e propria rappresentazione teatrale, intercalata al servizio divino, del genere di quelle che abbiamo descritte a p. 151. Come queste ultime erano presiedute dal Vescovo, così quelle altre erano presiedute dal Vescovello. È il Dramma Liturgico in caricatura. Dopo Prima, un sacerdote diceva messa all'altare di Santa Croce. A destra di questo prendeva posto il Vescovello in piviale e mitria, nel mezzo de' suoi cappellani. Si cantava l'Uffizio *Ex ore infantium* e l'Epistola *Vidi supra montem Syon*. Recitata l'Epistola, s'avanzava un tale, vestito « quadam vili stricta », con in mano un'asta di legno che scagliava verso il popolo. Fra il popolo c'erano alcuni armati: essi rincorrevano l'asta, la raccoglievano e poi si davano ad attorniare la chiesa, domandando dell'Infante e di sua Madre, per trucidarli. Quand'ecco venire avanti un piccolo corteo: sopra un'asina siede un tale abbigliato donnescamente, con un bambino al seno. L'asina è condotta da un altro tale, figurante Giuseppe. Davanti agli armati, la bestia si dà a trotterellare attraverso la chiesa, per rappresentare la fuga in Egitto. Finito il parapiglia, la messa riprende, però senza *Gloria* e senza *Alleluia*. Dopo il Vangelo, l'Episcopello, in piviale, mitria e mazza pastorale, discendeva dal trono, seguito dal suo clero, sino ai gradini dell'altare. Ivi seduto, prendeva l'oblazione apostolica, « que oblatio sua est ». Poscia un suo cappellano faceva la confessione « secundum quod sibi videtur ». Infine l'Episcopello benediceva il Clero e il popolo con le « sue benedizioni », cioè fatte in maniera ridicola (1).

Lo stesso giorno, l'Episcopello offriva un pranzo a tutti i canonici, chierici e scolari che volessero pranzare con lui, « supra domum magnam ». Dopo il pranzo, montava a cavallo, con piviale, mitria, guanti e anello. Altrettanto facevano i suoi cappellani, e tutti si recavano a visitare alcune chiese della città (2).

---

(1) *Ordinarium*, c. 52 *a*. Questa festa durò almeno sino alla fine del sec. XV. Se ne registravano le spese ancora nel 1488; DONDI OROLOGI, *Dissertaz.* cit., p. 43 sg.

(2) Ibid., c. 53 *a*. Non ha trascurato di toccare di queste scene padovane T. MASSARANI, nella sua *Storia e Fisiologia dell'arte del ridere*, Milano, 1900, vol. I, p. 337 sg. Intorno ad esse v. anche M. ROBERTI, in *Arch. Stor. Ital.*, 1903, p. 172.

Il Vescovello usciva di carica il 28. Ma anche le festività successive serbavano il carattere comico. Così l'Erode Padovano dell'Epifania, quei dalla vescica gonfiata (v. p. 152) e i suoi ministri, erano personaggi burleschi.

Scene analoghe avvenivano a Cividale. In questa città, l'elezione del Vescovello si faceva il giorno di Natale, dopo i Vesperi (1). Il giorno appresso, il Santo Stefano, era chiamato *Festum Diaconorum*, quello degli Innocenti *Festum Puerorum*. Le feste si svolgevano come a Padova. Il secondo personaggio da burla si eleggeva dopo il Vespero dell'Epifania, nella chiesa, ora distrutta, di San Giovan Battista, ove, scrive l'*Ordo Civitatensis*, « fit electio Regis ». Era colui che l'indomani doveva figurare sotto le spoglie di Erode. Infatti, nell'Uffizio dell'Epifania, egli faceva tutto ciò che, nelle altre feste, faceva il celebrante (2).

---

(1) Notizie desunte dall'*Ordo Civitatensis* e riferite da G. Vale nell'articolo dedicato alla illustrazione della così detta « Festa della Spada » in Cividale e in Aquileia, questa pure di carattere simbolico e teatrale, se bene di istituzione tarda. V. *Rassegna Gregoriana*, vol. VII (1898), p. 44 sg.

(2) La Festa degli Innocenti fu celebrata nelle chiese del Piemonte ancora nel sec. XVI, come risulta dalle *Costituzioni* delle Sinodi tenute in Torino da G. F. della Rovere, nell'ottobre del 1514. V. F. Neri in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, XL (1902), p. 25; ove è però da avvertire che il valente studioso esagera alquanto l'influsso che su questo fatto avrebbe esercitata la vicinanza della Francia. Ma il Neri è benemerito per aver raccolto copiose notizie circa le così dette Abbadie degli Stolti nel Piemonte ne' secoli XV e XVI; ivi, p. 1 sg. Il *Piscopello* era ancora in voga in Sicilia nel 1736; v. G. Pitrè, *Spettacoli e feste popolari in Sicilia*, Palermo, 1881, p. 137 sg. Nella *Nuova Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, 1759, V, p. 331 sgg. si leggono alcune *Conghietture sopra un empio consorzio e principato di certi detti Diaconi*, a proposito di un diploma spedito da un « Diaconorum Consortium » alle suore del monastero di Santa Caterina di Ferrara, nel 1313. Vi si comminavano delle pene alle suore disobbedienti, maldicenti, vaniloquenti ecc., facendosi eccezione per una certa suor Margherita « ad « instantiam cuiusdam nostri Militis ». L'atto termina: « Hanc autem sententiam « protulit Venerabilis Princeps Diacono- « rum in festo beatissimi Patris nostri glo- « riosissimi Vincentii [23 gennaio] residens « super Tribunali coram omnibus Levitis « de eorum consensu et assensu A. D. « MCCCXIII ». L'autore dell'opuscolo ricollega questo « Principe de' Diaconi », circondato da suoi sacerdoti e militi e sentenziante in Tribunale, alle Feste de' Folli, delle quali aveva conoscenza attraverso il Du Tillot. La cerimonia del *Vescovino* fu soppressa in Lucca nel 1575. Ivi pure celebravasi, dal Capitolo di S. Michele in Foro, la festa del *Diaconino*, soppressa nel 1549. V. C. Sardi, in *Archivio Stor. Ital.*, 1902, p. 393 sgg.; 1903, p. 451 sgg. Il Sardi opina che tali consuetudini non fossero molto antiche in quella città.

De' canti lirici licenziosi che risonavano durante i baccanali del dicembre, nessuno è rimasto: nessuno, almeno, che sia sicuramente riferibile a questi. Si sarà trattato, per lo più, di roba senza valore e senza una pretesa letteraria. A meno che qualcuno non sia ancora superstite in quella curiosa collezione che va sotto il titolo di *Carmina Burana*, nella quale, come ora vedremo, si raccoglie qualche eco della letteratura scolaresca attinente al periodo delle Libertà (1). Ma que' canti dovettero essere prevalentemente in volgare, e chi mai avrebbe pensato di raccoglierli e di serbarli, massime dopo la promulgazione del decretale del 1207? Senonché, dato il carattere parodistico della festa, oggetto di contraffazione fu anche il Dramma Liturgico, genere letterario connesso col rito e messo in iscena per l'appunto dagli scolari.

Quel po' di letteratura che può riferirsi alle Feste de' Folli appartiene a paesi stranieri (2). Fu conservata una *Prosa dell'Asino* delle cattedrali di Beauvais, di Bourges e di Sens (3); la quale è un canto corale che accompagnava l'ingresso di un asino in chiesa. Il ritornello in volgare imitava

(1) È lecito pensare che alcune composizioni parodistiche di testi sacri, reputate comunemente opere goliardiche, si connettano con le cerimonie parodistiche de' chierici ne' giorni degli Innocenti. Così il celebre *Evangelium secundum marcas argenti* (in *Carmina Burana*, p. 22), che è una satira feroce contro l'avarizia del Clero, in nessuna occasione sarebbe stato consentito di divulgarlo all'infuori di que' giorni in cui al basso Clero era lecito di parlare liberamente. L'*Officium Lusorum* (ibid., p. 248 sg.), nel quale, fra l'altro, si contiene una contraffazione della Sequenza *Victimae Paschali*, ha, probabilmente, la medesima origine. I *Carmina Burana* appartengono a un centro scolaresco: non è senza significato il fatto che il *Ludus scenicus*, di cui ora diremo, sia conservato in quella raccolta. Del rimanente, essa contiene anche delle poesie di Vaganti (per es. *De Vagorum Ordine Dico vobis iura*, p. 252); e che i Vaganti non siano stati estranei alla letteratura prodottasi dai baccanali del dicembre, è adesso un'opinione ben fondata di qualche studioso. Cf. R. Froning, *Das Drama in Mittelalters*, nella collezione *Deutsche National-Litteratur* del Kürschner, vol. XIV, p. 26 sg. Lo stesso potrà dirsi della *Missa Potatorum* e delle altre Messe consimili che si conoscono, provenienti, queste ultime, dall'Inghilterra. Il testo della prima fu pubblicato da F. Novati, *Studi critici e letter.*, Torino, 1889, p. 289 sg.

(2) Non mi fu dato di prender conoscenza del libro recente di P. Lehmann, *Die Parodie in Mittelalter*, e dell'altro *Die Parodistische Texte*, Monaco, 1922.

(3) Douhet, *Dictionn. des Mystères*, col. 138 sg. Il testo è riferito dal Ducange s. *Festum*, dal Du Tillot, op. cit., p. 15.

Orientalis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus.

Hez, sire asne, car chatez!
Belle bouche rechignez;
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

il raglio della bestia. Probabilmente era l'inno destinato al giorno dell'Epifania, allorché si rappresentava la fuga in Egitto. Di un'analoga *Prosa del Bue*, non conosciamo che il titolo (1). È da supporre che servisse a un qualche Uffizio ridicolo de' giorni del Natale. Ma le fonti parlano esplicitamente di giuochi « teatrali » che solevan farsi in chiesa durante quei giorni; ed è in questi giuochi che si ravvisano i più antichi elementi comici del teatro Europeo. Purtroppo i monumenti superstiti sono tutt'altro che numerosi. Non ne restano, infatti, che due, e da essi si vede che l'elemento comico fu fatto scaturire, nell'uno e nell'altro caso, dall'introduzione che vi si fece dell'asino (2). La scena che si svolgeva nella cattedrale di Padova il giorno dell'Epifania, scena della quale non conosciamo il testo, consegue il ridicolo per l'appunto con questo mezzo.

Il *Festum Asinorum* della cattedrale di Reims, è un Dramma Liturgico vero e proprio, destinato al Natale. È una rappresentazione del genere de' *Profeti di Cristo*, e, come questa, è derivata, non da' Vangeli o dall'Uffizio Gregoriano, sì bene da un sermone di sant'Agostino (3). Sfilano i Profeti, rispondenti all'appello di un *Vocator*, e fra loro appare Barlaam che attraversa il tempio cavalcando un asino. Il titolo dato alla festa dimostra che il punto più saliente dell'azione era questo. Parimenti il *Ludus scenicus de Nativitate Domini* (4) introduce Barlaam nel medesimo atteggiamento, ed è interessante il notare che vi prende parte addirittura l'*Episcopus Puerorum*, ciò che non lascia dubbio circa il modo della recitazione (5).

---

(1) DOUHET, *Dictionn.* cit., p. 218. Il Ducange ricorda anche una *Prosa della Vacca grigia*, perduta; s. *Vacca Varia*.

(2) Fin dal VII secolo si soleva collocare, a Cambrai, un'asina dipinta dietro l'altare. A Beauvais, il 14 gennaio, una bella fanciulla faceva mostra di sé in chiesa, assisa sopra un asino presso l'altare, durante l'Uffizio. Il *Bove*, la *Vacca grigia* ebbero, anche dopo il XII secolo, il loro Uffizio. DOUHET, *Dictionn.* cit., p. 339. Il Magnin, nel suo corso del 1835, considerava come particolare del XII secolo lo sviluppo straordinario delle liturgie satiriche; cf. ibid.

(3) Testo in DUCANGE, s. *Festum*; altra redazione in DU MÉRIL, *Orig.*, p. 179. Parte del *Festum*, con stanze trascritte per intiero, negli *Schauspiele* del Mone, I, p. 10 sg.

(4) *Carmina Burana*, p. 82; DU MÉRIL, *Orig.*, p. 187.

(5) Saggi, più o meno tardi, di letteratura de' Folli, v. in DU TILLOT, op. cit., p. 8 (*Alleluia di Sens*) e sg., oltre alle composizioni volgari del sec. XV e XVI, pubbl. dallo stesso nella Parte II dell'opera sua. Il più notevole di essi è l'Uffizio, pubbl. anche dal DUCANGE, IV, p. 482, del Santo Stefano, in provenzale, in cui

In Italia, presso che nulla, e quel poco di destinazione malcerta.

In un Ms. di origine Bolognese, ora a Karlsruhe, si leggono due dialoghi abbinati, tra Eva e Maria, tra la Chiesa e la Sinagoga (1):

EVA *dicit*:

Per esum vanum destruitur genus humanum;
vos moriemini quia clausi januam Coeli.

MARIA *respondet*:

Resero nunc aethera quem nobis clauserat Eva;
per Filium meum salvabo quemlibet reum.

ECCLESIA:

Sanguine dotata sum Christi sponsa vocata;
ad Coelum scandit qui michi scelera pandit.

SYNAGOGA:

Hircorum sanguis me decipit velut anguis;
heu, sum caecata et a regno Dei separata!

Riscontri con questa composizione si hanno nel Mistero francese della Passione, ove la Chiesa, il Vecchio Testamento e la Sinagoga sono introdotti come personaggi allegorici (2). Tuttavia, meglio che alla Settimana Santa, que' versi potrebbero, a mio avviso, riportarsi alle feste del Natale e ai Ludi scolareschi. Così nel *Ludus scenicus* testé ricordato è inserito un *Conflictus* tra la *Gentilitas*, la Sinagoga e la Chiesa, ove si svolgono gli stessi concetti che nel nostro componimento.

Provenienza scolaresca io non esito ad attribuire a un'altra composizione, diffusa in Europa e anche in Italia: quella che incomincia con le parole *Dic tu, Adam, primus homo* (3). Ivi vengono successivamente invitati (da un *Vocator* certamente) Adamo, Lot e Sansone a dire quanto male la donna ha cagionato a ciascun di loro. Ciascuna interlocuzione si chiude col verso:

Ne mulieri credite;

---

il Vescovello, dopo aver detto *Adiutorium* ecc., dava la benedizione, la quale era immediatamente seguita da pretese indulgenze, che il cappellano pronunciava con gravità:

De par mossenhor l' Evesque,
Que Dieus vos donne mal al bescle,
Avec una plena balasta de pardos
E dos das de raycha de sot lo mento.

(1) MONE, *Schauspiele*, I, p. 195.

(2) JUBINAL, *Mystères du XV^e siècle*, II, p. 258 sg. E v. anche ibid., p. 404.

(3) V. l'Appendice al presente volume.

e ciascuna domanda e risposta è preceduta dal ritornello:

> Recedite, recedite:
> Ne mulieri credite.

Di questo componimento si hanno una redazione di Vienna e un'altra di Praga. Salimbene ne riferisce alcuni versi, citandoli probabilmente a memoria, poiché scrive: « Item quidam dixit » (1). Una quarta redazione ne ha, infine, rinvenuto L. Suttina in un codice della Biblioteca Capitolare di Padova; il quale è del sec. XIV e contiene materie di diritto canonico (2). Il testo vi è accompagnato da note musicali.

F. Novati chiamò il breve componimento un « Tropo drammatico » e ritenne che servisse a una « rappresentazioncella » per il Mercoledì delle Ceneri (3). A giustificazione di quanto affermava ricordò che, in alcune chiese di Francia, il dì delle Ceneri soleva celebrarsi con una cerimonia in cui venivano espulsi dal tempio i peccatori: « sicut Adam proiectus est « de Paradiso, ita et ipsi ab ecclesia peccatis abiiciuntur ». Un versetto, cantato durante la cerimonia, diceva al primo uomo: « Quia audisti vocem « uxoris tuae ... maledicta terra » etc.

Dopo quello che noi abbiamo detto al § II, ognun vede che il *Dic tu Adam* non può chiamarsi un Tropo drammatico. Fra l'altro, non esiste nessun testo canonico a cui esso possa fare da coda. Siccome si tratta di una poesia ritornellata, potrebbe, se mai, classificarsi tra' *Versus*. Il componimento mira a mettere in rilievo il danno che produce all'uomo il prestar fede alla donna; e questa è una concezione essenzialmente scolastica. Chi percorra il *Responsoriale* e il *Sacramentario* Gregoriano non si imbatterà mai in un Uffizio celebrante la misogenia! Quanto all'Uffizio delle Ceneri (*Feria III, Caput Ieiunii*), è una cerimonia destinata alla penitenza (4). E tale, e non altro, è il carattere della funzione dell'espulsione de' penitenti, descritta nel *Pontificale* di Sens, che il Novati riferisce dal Martène. Il fatto che vi si cantava il versetto *Quia audisti vocem uxoris tuae* non basta per affermarne un carattere decisamente antifemminile.

---

(1) Parlando di Gherardo Segalelli da Parma, fondatore d'una setta religiosa, per riprenderne la superbia che lo aveva tratto alla rovina; *Chron.*, p. 292.

(2) *Studi Medievali*, II, p. 457.

(3) Ibid., p. 538.

(4) « ℟. Immutemur habitu in cinere et « cilicio etc. »; TOMMASI, op. cit., p. 71.

Il minuscolo dramma misogeno non ha, pertanto, nulla a vedere con la liturgia. Salimbene, che di liturgia si intendeva, ne cita i versi come correnti tra il popolo. Il testo di Padova è manifestamente di provenienza scolastica, essendo stato accodato a un trattato di diritto canonico, cioè a un libro di scuola. Noi abbiamo da fare, dunque, con un'altra delle tante manifestazioni drammatiche del chiericato patavino.

Circa il tempo in cui lo si soleva rappresentare, nessun indizio. E nulla di sicuro nemmeno circa il luogo, se, cioè, in chiesa, ovvero fra i banchi della scuola (1). Il genere è sicuramente derivato da' *Profeti di Cristo*, in quanto consiste in una serie di evocazioni di personaggi biblici, ciascuno de' quali è invitato a rispondere sopra una determinata questione. Ma questa derivazione da un componimento destinato al Natale è essa un fatto sufficiente per assegnare il *Dic tu Adam* alla stessa occasione?

Da un centro scolastico sono, finalmente, usciti senza dubbio i *Versus cuiusdam Clerici et Monacae*, composti in Francia sulla fine del XII secolo (2), e diffusi in Italia, ove erano letti ancora durante il sec. XIV (3). Nel sec. XVI se ne fece una traduzione in versi volgari, affinché servissero come esempio di continenza e fossero « degni di imitazione » (4). È una composizione retorica, di argomento non si afferra bene se burlesco o serio: un dialogo in otto distici tra una Monaca e un Chierico. La Monaca offre il suo amore al Chierico, che pudibondo rifiuta. Nel discorso del giovane c'è, certo, qualcosa che poteva parere, nel Cinquecento, « degna di imi- « tazione ». Questo, fra l'altro:

Uxorem violare viri grave crimen habetur,
Sed gravius sponsam te violare Dei.

Per contro, il discorso della Monaca ha una crudezza di espressione da far sospettare che si sia voluto piuttosto satireggiare la creduta pudicizia delle recluse. Comunque, non è chiaro se si tratti di un componimento destinato realmente alla recitazione, ovvero di un puro esercizio di stile.

---

(1) Qualche strofetta del *Dic tu Adam* fu più tardi inserita nella compilazione del *Passionsspiel* di Vienna; v. R. Froning, *Das Drama des Mittelalters* cit., p. 309 sg.

(2) Hauréau, in *Notices et Extr.* ecc., XXIX, II, p. 245.

(3) F. Novati, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, XXII, p. 343.

(4) Esiste nel cod. Magliab. Strozz. Cl. VII, 1008 (sec. XV), donde la pubblicò S. Ferrari, nella *Bibl. della Letter. popol.*, p. 88.

CAPITOLO III.

Il teatro volgare dei Laici.

VERSO la metà del sec. XIII, durante il periodo della piena fioritura della poesia volgare, esistevano, dunque, in Italia, alcune forme rudimentali di dramma profano in volgare e una drammatica regolare religiosa in latino. Il Mimo conviviale aristocratico sembra fosse già caduto in dissuetudine da tempo, e il baccanale scolaresco del dicembre non aveva dato luogo a nessuna espressione letteraria specifica. La drammatica regolare in volgare non tardò ad apparire.

Questa drammatica nuova fu essa pure religiosa. E noi ci domandiamo come mai una drammatica profana non si sia sviluppata dalle forme rudimentali anzidette; le quali non andarono al di là del semplice dialogo e non ammisero quell'intervento del « terzo personaggio » che avrebbe determinato la costituzione del dramma vero e proprio,

Di questo fatto, o meglio di questo non-fatto, possono addursi motivi diversi. Ad alcuni di ordine estrinseco ho già accennato nel Proemio. Il principale è di ordine intrinseco. Gli è che tanto nel Mimo giullaresco quanto nella Ballata non si facevano interloquire se non personaggi anonimi e indeterminati, e tanto l'uno quanto l'altra, non miravano, in fondo, se non a illustrare una situazione psicologica; là dove la scena teatrale esige che coloro che vi si muovono siano, non delle ombre, ma delle persone, e che gli avvenimenti che vi si riproducono siano veri o ispirati alla verità. Se infatti al brevissimo dialogo dell'Uffizio Gregoriano fu dato di assurgere a dramma, e se questo poté venire acquistando una complessità scenica sempre maggiore, ciò fu grazie alla storicità di quei personaggi e degli avvenimenti che figuravano. Ecco perché i soggetti del Mimo e della Ballata finirono per cristallizzarsi ne' temi tradizionali, e non vi fu mai alcuno, che sarebbe stato un uomo di genio, il quale pren-

desse lo spunto da essi per dare individualità concreta a quelle ombre e per inquadrare i loro discorsi in uno sfondo di vita reale.

Pur tuttavia, in quegli embrioni di dramma, specie nella Ballata, c'erano attitudini evolutive destinate a non rimanere inerti. Si direbbe che se statica era la materia, dinamica era la forma. Perché questa avesse il modo di evolversi, bastava che quella cangiasse. Così avvenne di fatto; nelle pagine seguenti noi studieremo sotto l'impulso di quali circostanze esterne e con qual procedimento seguì quel memorabile fenomeno per cui dallo sviluppo di qualcuna di quelle forme venne a prodursi per la prima volta il teatro italiano nel volgare d'Italia.

E qui è da dir subito che così fatto procedimento fu proprio del nostro paese. All'estero, il dramma volgare si produsse in maniera affatto diversa. Ivi esso scaturì direttamente dal dramma latino, attraverso una successione di adattamenti di questo a esigenze nuove. Fu un procedimento naturale e spontaneo, simultaneo in diversi luoghi, tale perciò che sarebbe vano per la critica di ricercare dove possa avere avuto il primo inizio.

Avvenne colà che, quando il Dramma sacro cessò di essere una semplice intercalazione o un semplice prolungamento del servizio divino, consistente in poche battute e della durata di pochi minuti, e acquistò un'esistenza a sé; quando il numero degli attori, grazie all'ampliarsi delle materie, aumentò al punto che fu mestieri reclutarne anche al di fuori del chiericato, cioè anche tra coloro che non sapevano di latino; quando le parti di donna dovettero affidarsi a donne, sia a causa della maggiore estensione di quelle parti, sia per desiderio di realismo; quando lo spettatore volle comprendere le parole dell'attore e il Clero ebbe interesse di assecondarlo; avvenne allora, dico, che l'estensore del testo latino non si facesse scrupolo di redigere qualche interlocuzione in volgare. Si trattò, da principio, di poche parole; ma esse si fecero via via più numerose; si estesero a intiere parlate di uno o più personaggi, determinando le « farciture » o i drammi bilingui, e finirono per invadere l'intiera composizione. Le parole volgari furono redatte in versi, sia perché in versi era ormai anche il testo latino, sia per il motivo generale che i versi, nella storia di ogni genere di composizione, hanno sempre preceduto la prosa. I versi furono gli ottosillabi accoppiati, proprj, fino allora, della poesia narrativa.

In Italia, certo, nessuno oserebbe negare a priori che possa esservi stato almeno un principio del graduale processo di sostituzione del volgare

al latino, così come all'estero. Ma il processo non vi si compì. E se anche venisse fuori, da qualche nostro archivio inesplorato, un qualche esempio di Dramma Liturgico « farcito », non per questo sarebbe dimostrato che in Italia il fenomeno della « farcitura » siasi spinto sino alle sue ultime conseguenze, come altrove. Indubbiamente il Teatro Liturgico agì sopra la nuova drammatica volgare d'Italia; ma ciò in una misura che sarà nostro compito di determinare più avanti.

L'uso del volgare nella Rappresentazione Sacra, comunque incominciato e affermatosi, ebbe una portata immensa. Per esso, il Clero cessava di essere l'unico artefice o, che si abbia a dire, l'unico impresario del Teatro. La poesia drammatica usciva dal chiuso del sacrario e dell'aula scolastica, per irrompere nella piazza. La vita teatrale si apriva al largo respiro della popolarità. Ad essa era chiamato ormai a partecipare un elemento nuovo, facoltoso e attivo: il laicato borghese. Ma l'effetto maggiore fu un altro. Con l'abbandono del latino, il Teatro perdeva il suo carattere di universalità; nascevano i Teatri nazionali, e si spianava la via all'avvento di Calderón e di Shakespeare.

I.

I Flagellanti.

Le associazioni religiose nell'alto Medio Evo. Il Laicato e l'idea religiosa al principio del sec. XIII. L'anno Alleluia. Raniero Fasani e l'inizio della « Disciplina » in Perugia. Il movimento flagellante nel 1260. La Chiesa e i Flagellanti. Le dottrine dell'abate Gioacchino e il movimento. L'inizio del Regno dello Spirito. Le più antiche Confraternite.

Ancora, dall'epoca di L. A. Muratori, si discute se le corporazioni medievali siano state una continuazione diretta delle corporazioni esistenti nella Roma antica e in altre città dell'Impero. Non è certamente questo il luogo dove la trattazione di una simile questione potrebbe trovare il suo posto, anche se colui che scrive ne avesse la competenza necessaria (1).

(1) Intorno alla storia delle associazioni in Italia nel Medio Evo si può vedere il notevole articolo di N. TAMASSIA nell'*Archivio Giuridico « Serafini »*, 1903, in recensione al libro del SOLMI sopra lo stesso argomento.

A noi interessa particolarmente di conoscere la storia delle associazioni pie che fiorirono in Italia nel Medio Evo e nell'età moderna, delle quali è noto che il primo sorgere si connette col movimento de' Flagellanti del 1260. Però esse non furono le più antiche. Altre associazioni le precedettero, le cui vicende sono oscure, ma di cui si può affermare che non furono senza efficacia sullo svolgimento della letteratura volgare, segnatamente su quello della poesia lirica religiosa. Dovremo pertanto esporre innanzi tutto le scarse notizie che si raccolgono intorno a queste ultime associazioni, senza pretendere, beninteso, di riescire completi.

Le più antiche notizie risalgono al IX secolo, ma concernono istituzioni esistenti da tempo. La più antica di quelle sarebbe una contenuta nel Canone XV del Concilio di Nantes, relativa ad alcune *Confratriae* (1). Il Concilio di Nantes è di data incerta, però non posteriore all'800. Siccome si conosce che un Concilio fu celebrato in quella città nel 658, al tempo di papa Vitaliano, così potrebbe persino pensarsi, senza che vi sia niente in contrario, che il testo de' Canoni di Nantes sia quello fissato nel detto anno (2). Comunque, le disposizioni di Nantes sono riprodotte letteralmente ne' Capitoli dati nel Sinodo di Reims dall'arcivescovo Hincmario a' preti della sua diocesi, il 1° novembre dell'852 (3).

Tanto secondo l'uno quanto secondo l'altro documento, le *Confratriae* hanno scopo religioso e sono composte di sacerdoti e di laici. La loro denominazione ufficiale era quella di *geldoniae*: *confratria* era il nome popolare, cioè il nome romano. Donde si vede che le *gilde*, contemplate ne' Capitolari di Carlomagno (marzo 779), erano associazioni non soltanto di assistenza mutua contro alcuni danni materiali, come quelli degli incendj e de' naufragi, ma avevano l'onere di offrire cerei alla chiesa, di fare delle oblazioni, di officiare i defunti e di attendere ad altre pratiche di pietà (4). Poiché la disposizione Carolingia fu inserita anche tra le leggi Langobarde, così, opinava già il Muratori, tali Confraternite dovevano esistere anche in Italia (5).

---

(1) MANSI, *Concilia*, XVIII, col. 165.

(2) V. la nota del P. Sismondi al canone cit. nella nota precedente.

(3) *Patrol.*, CXXV, col. 777.

(4) *Capitulare Haristallense*, § 16, in *Mon. Germ. Hist. Leges*, II, to. I, p. 51.

(5) *Antiq. Italiae Medii Aevi*, VI, col. 454.

In Italia, una *Romana fraternitas* è menzionata nell' *Ordo Romanus X*, pubblicato dal Mabillon (1). Il ms. è dell' XI secolo, ma doveva trattarsi di un' associazione assai antica: ad essa, infatti, si alludeva in un documento dell' 894, veduto dal Baronio; il quale scrive che in detto anno esisteva « sodalicium plurimorum sacerdotum, inter quos Episcopi nonnulli, ad hoc « ut, post obitum, singuli consodalium sacrificiis juvarentur » (2). Che se qui si resta incerti se si trattasse di un' associazione composta di soli sacerdoti, non c'è dubbio che associazioni laiche, dette *Scholae*, esistessero nell' Italia bizantina nella stessa epoca. Nel *Liber Censuum* di Cencio Camerario le *Scholae* Romane ammontano a non meno che diciassette (3). Erano bensì associazioni di mestieri, ma è poco verosimile che dalle loro pratiche andassero escluse le religiose, ove si consideri che ciascuna aveva anche l' obbligo di sovvenire a determinati bisogni della Corte Papale. Lo stesso dicasi di una *Schola Piscatorum* esistente in Ravenna nel X secolo, della quale rimane una convenzione stipulata nel 943 con l' arcivescovo Pietro. Ivi si menzionano diritti largiti alla *Scuola* « a genitoribus vel antecesso- « ribus nostris » (4). Di data antichissima sono poi le associazioni Salernitane, che accoglievano gran numero di confratelli di ogni classe sociale (5).

In un documento Aretino del 1068 appare per la prima volta una compagnia con un titolo specificato: la « Fraternitas Sanctae Mariae *in* « *Gradis* », alla quale una certa Guillia di Terno fa alcuni lasciti. Sul principio del sec. XIII il detto sodalizio doveva esistere ancora, perché pare che ad esso si alluda in un contratto del 1202 (6).

A Venezia e a Verona, le società laiche religiose ebbero, come a Roma e a Ravenna, l' appellativo di *Scholae*. Di quelle di Venezia si hanno notizie del principio del XII secolo. Andrea Dandolo, narrando la traslazione del corpo di santo Stefano nella chiesa di San Giovanni, aggiunge che, sotto il titolo del protomartire, « innumeri cives Scholam celeberrimam « perfecerunt » (7). La traslazione ebbe luogo nel 1109, e resta dubbio se

(1) *Museum Italicum*, II, p. 115.

(2) Cit. dal MURATORI, op. cit., col. 451. Ma il passo non si ritrova negli *Annales Eccles.* s. a. 894 (XV, p. 466 sgg.).

(3) Ediz. FABRE, I, p. 304.

(4) MURATORI, op. cit., col. 455.

(5) C. A. GARUFI, *Necrologio del « Liber Confratrum » di S. Matteo di Salerno*, Roma, Ist. Stor. Ital., 1922.

(6) BETTAZZI, *Notizia di un Laudario del sec. XIII*, Arezzo, 1890, p. 13.

(7) *Script. Rer. Ital.*, XII, col. 503.

la *Scuola di Santo Stefano* sia stata fondata nell'anno stesso. Però nel 1143 già si parla di più *Scholae* esistenti in Venezia, per le quali il doge Pietro Pollani dové fissare l'itinerario della processione, nella festa della Purificazione (1). A Verona le *Scholae* non erano meno antiche: la *sacerdotum sanctae Veronensis Ecclesiae Schola* era una corporazione composta di ecclesiastici e di laici, tanto antica che c'era chi diceva trovarsene notizia nel X secolo (2).

Alla prima metà del XII secolo risale la costituzione di una *Fraternitas* di Viterbo. Il documento relativo è del 1143, ma la fondazione è anteriore. Il suo scopo, come risulta dallo stesso documento, era puramente religioso e di mutua assistenza (3).

L'Ordine de' *Servi di Maria* (i Serviti), costituito canonicamente nel 1233, è la trasformazione di una società esistente sin dal 1183: la Confraternita de' « Laudesi della B. Vergine Maria » che si adunava nella chiesa di Santa Maria Maggiore, in Firenze. Firenze non era però la sola città dove esistesse un simile sodalizio: in Bologna doveva essercene un altro non meno antico, visto che nel 1211 dava mano alla costruzione della chiesa de' Servi. Intorno a queste associazioni Fiorentine si vegga inoltre ciò che ne diciamo al paragrafo seguente.

Intanto, durante il sec. XII, venivano sorgendo associazioni di altro genere a Bologna, a Venezia, a Genova, a Milano e forse anche altrove: associazioni di arti e di armi, ma talora, nello stesso tempo, religiose (4).

Com'era da aspettarsi, l'uso di associarsi, incominciato a scopi pii, degenerò. Non dovettero mancare de' conflitti tra ecclesiastici e laici: tanto che qualche volta i primi si videro costretti a difendersi con l'arma de' ca-

---

(1) MURATORI, op. cit., col. 466.

(2) UGHELLI, *Italia Sacra*, V, col. 751.

(3) « Scripta bone memorie *nostre Fraternitatis* quam pro Dei amore et nostrorum peccatorum redempcione fecimus, sicut boni *antecessores* nostri ... invenerunt et in manu Bonicardi presbiteri Sancti Laurencii *constituerunt* ». Seguono le disposizioni. P. EGIDI, *La Fraternita de' Disciplinati di Viterbo*, in *Arch. della Soc. Rom. di Storia Patria*, XXII, fasc. II-IV, p. 65 (dell'estratto). Non mette conto di rilevare l'assurdità della data del 1150, portata dagli *Statuti de' Disciplinati di Maddaloni*, in volgare (saggio del testo in MONACI, *Crestom.*, p. 420), ma aggiuntavi da mano posteriore.

(4) A. GAUDENZI, *Statuti delle Società del popolo di Bologna*, Roma, Ist. Stor. Ital., 1896; v. particolarmente la Prefazione al vol. II.

noni. Un riflesso della situazione creatasi in certe chiese, lo si vede ne' Canoni XXIX e XXX del Concilio di Bordeaux, del 1255 (1). Ivi si vietava a ciascuno de' « Confratres alicuius Confraternitatis » di elegere i proprj ufficiali *(comitem vel comites)* senza l'espresso consenso e volontà del proprio cappellano. Ed è notevole l'elenco che vi leggiamo degli uffícj proprj alle Confraternite. Ad esse era devoluto l'obbligo di provvedere alla fabbrica e alla illuminazione della chiesa, alla fattura e alla riparazione de' libri, degli arredi e de' vestimenti sacri, agli uffizj de' defunti e delle vigilie, alla manutenzione delle vie di accesso alla chiesa, alla riparazione de' ponti, alla custodia de' parenti degli ammalati, a scongiurare le inondazioni, a scacciare i lupi, a raccogliere le elemosine. E non dovevano darsi il carico di altro.

Quel che a noi resta di monumenti e di notizie sulle Confraternite italiane della prima metà del sec. XIII, è pochissimo: cosa che altri attribuisce al fatto che esse andarono più tardi a fondersi con le Compagnie de' Disciplinati (2).

Checché ne sia, le Confraternite rappresentavano uno de' lati di quel fenomeno, spirituale e politico, che si verificò tra noi, tra la fine del XII e il principio del XIII secolo, allorché, allato alla gerarchia ecclesiastica e ai vecchi Ordini, il Laicato incominciò a intervenire nelle faccende religiose, tanto col riesame delle dottrine, quanto col controllo sull'amministrazione e sui ministri stessi della Chiesa. Espressione di siffatta tendenza furono, da un lato, l'eresia, dall'altro, la reazione esercitata e contro essa eresia e contro la stessa autorità ecclesiastica, dal sorgere dell'Ordine Domenicano e del Francescano. Indubbiamente uno stato di malessere morale esisteva un po' dovunque, determinato sopratutto dalla miseria delle condizioni politiche ed economiche in cui era ridotto il Paese e la Chiesa. La lotta che divampò, presso che in ogni luogo, tra l'Impero e la Chiesa, ma che, a preferenza di ogni altro paese, gettò il nostro in uno stato di vera anarchia, divideva nettamente la popolazione della Penisola in due fazioni perennemente in guerra guerreggiata. La Chiesa, distratta dalla sua funzione evangelica; il Clero dedito alla licenza e alle cure mondane,

(1) MANSI, *Concilia* cit., XXIII, col. 865.

(2) RAYNALDI, *Ann. Eccles.*, s. a. 1260, nota del Mansi.

alla vanità, all'orgoglio, alle armi, facevano sì che il bisogno di una riforma fosse sentito generalmente. Alcuni si separarono addirittura dalla Chiesa, e furono gli eretici. Altri reagirono bensì violentemente contro lo scisma, ma, in pari tempo, propugnarono l'idea di ripristinare la illibatezza del costume evangelico, e furono i nuovi due grandi Ordini religiosi. I Domenicani andarono più oltre, perché, sin da principio, fecero proprio assunto lo studio più profondo delle Sacre Scritture. Il dissidio tra il collettivismo cristiano e l'individualismo mondano, che trionferà col Rinascimento, è aperto: una larga corrente laica si schiera dalla parte del primo; e questo delle Confraternite va riguardato, benché con minor misura, quale un episodio dello stesso fenomeno sociale che produceva la istituzione e la propagazione della famiglia de' mendicanti.

Senonché queste medesime cause dovevano sortire altri effetti per la storia sociale e religiosa italiana nel sec. XIII.

Uno di questi effetti fu l'azione esercitata largamente e potentemente dalla predicazione e la partecipazione de' frati alle vicende della vita pubblica. Il popolo che si addensa nelle pubbliche piazze intorno a colui che lo esorta a cessare ogni inimicizia, a stringersi in un patto di concordia, dopo aver sparso rivoli di sangue fraterno, che gli si serra intorno, che fa ressa per toccargli un lembo della veste, che lo segue, acclamandolo, nelle sue peregrinazioni, questo popolo attesta esservi, nel fondo di quelle anime, indurite nella guerra civile, un sentimento vago, stranamente cozzante con la realtà. Il misticismo creava uno stato di nostalgia per un mondo più quieto e più giusto. Di qui l'intervento de' religiosi, tante volte sollecitato dall'autorità civile e dagli stessi capi delle fazioni avverse, nella stipulazione de' trattati, nella redazione degli statuti e delle reformagioni. I frati, grazie alla grande influenza che sanno esercitare sul popolo, fra il quale intervengono spesso come mediatori nelle contese, diventano un elemento politico (1).

Nella primavera del 1233, l'Italia fu teatro di uno spettacolo inusitato. Fra le due massime podestà cristiane da tre anni c'era tregua, e la gente aspettava la sentenza che Gregorio IX doveva pronunciare nella contro-

(1) Il fenomeno fu ben messo in rilievo da C. SUTTER, *Frà Giovanni da Vicenza e l'Alleluia del 1233* (trad. di Maria, Gelda e Olga da Schio), Vicenza, 1900.

versia tra' Lombardi e l'Imperatore. Le terre tuttavia continuavano a esser preda di saccheggi, di incendj e di distruzione: nelle città combattimenti, esilj, vendette. Ma ecco che, a un tratto, come per incanto, si posano le armi. Predicatori Francescani e Domenicani, preceduti da gonfaloni e da croci, appaiono in varie città. Essi organizzano processioni solenni, con spiegamento di vessilli, a cerei accesi e abiti da festa. Arringano le folle nelle chiese e fuori, dopo averle raccolte a suon di cornetta; concedono agli uditori giorni di indulgenza (1). Una parola di gioia corre sulle bocche di tutti: *Alleluia!* E quello fu detto, difatti, l' « annum Devotionis Alle« luiae ». Tregua alle armi: tutti si genuflettano e levino al Cielo l'invocazione: *Alleluia!*

Salimbene descrive con la sua consueta vivezza di colorito alcuni episodj dell'anno *Alleluia*; e parla di quelli fra' predicatori che allora maggiormente si distinsero, non senza riferire, com'è suo solito, qualche particolare gustoso. Emerse fra tutti frate Giovanni da Vicenza (o da Schio), che la folla reputava santo; altri, invece, ipocrita e truffatore, e che Boncompagno da Signa, maestro in Bologna, spirito libero di umanista in anticipo, copriva di ridicolo co' suoi versi, e di cui contraffaceva i trucchi. Frà Giovanni spiegò la sua azione segnatamente in Bologna, ove, sia con la parola, sia col promuovere processioni e penitenze, riescì a comporre dissidj e a ricondurre gli animi alla concordia e alla mansuetudine. Altrettanto fece in Padova e in altre città della Marca Trevigiana: « erat enim « cum illo Deus ». Predicava contro gli usurai, contro il lusso e contro ogni piacere mondano. Al suo invito accorreva gente anche da paesi lontani. Un giorno si adunarono in circa, dissero, quattrocentomila, in una località a poche miglia a mezzodì di Verona, gente venuta co' loro carrocci e carretti, con insegne e vessilli, da Modena, da Ferrara, da Reggio, da Bologna, da Parma, da Brescia, da Mantova, da Treviso e da Vicenza. Erano presenti nove vescovi, le autorità civili e i capi delle fazioni. Frà Giovanni trattò una pace generale fra quelle popolazioni, e ne resta

(1) « Et cantilenas cantabant et laudes « divinas milites et pedites, cives et rura« les, iuvenes et virgines, senes cum iunio« ribus. In omnibus civitatibus Ytalie ista « devotio fuit ... Et fiebant stationes in « ecclesiis et plateis ... et a divinis lau« dibus cessare non poterant ». SALIMBENE, *Chron.*, p. 70 sgg.; RICCARDO DA SAN GERMANO, *Chron.*, in *Mon. Germ. Hist.*, XIX, p. 370; SUTTER, op. cit., p. 144.

il lodo (1). Il predicatore fulminò terribili scomuniche contro chi rompesse quel patto. Ma fu vana minaccia. Sbollito il primo entusiasmo, si tornò daccapo.

Certo, i motivi del movimento popolare dell'anno *Alleluia* sono da ricercare nella situazione politica, particolarmente nel timore di una ripresa delle ostilità dell'Imperatore contro le città della Lombardia. Il Papato, col favorire il movimento della « devozione », otteneva, da un lato, che si tornassero ad affermare e rinvigorire i diritti e le franchigie della Chiesa, dall'altro, la distruzione degli eretici. Ma l'*Alleluia* non è che un sintomo del fermento universale che in quell'epoca agitava le moltitudini (2): un fenomeno sociale e religioso, venutosi a maturare da tempo, nel profondo di quegli strati della società che sembrano non partecipare alla politica militante, ma che pure costituiscono, nel giuoco della politica, la forza più poderosa. Come accanto all'aristocrazia feudale si era levata la borghesia, così, accanto alla gerarchia ecclesiastica, si veniva ora erigendo e organizzando un laicato cosciente della propria idea religiosa. Questo del 1233 non fu che il primo violento attacco di quella nevrosi collettiva da cui era già colpita una parte della popolazione Italiana durante la lotta gigantesca tra il Papato e l'Impero. La crisi acuta del male scoppiò alcuni anni più tardi (3).

Delle « novità », come dissero, del 1260 noi possediamo descrizioni pittoresche, che ce ne mettono quasi sotto gli occhi alcuni episodj salienti. Ma non mancano, a danno della unità del racconto, lacune deplorevoli.

Tali « novità » ebbero principio in Perugia e ne fu protagonista un tal Raniero Fasani. Se i cronisti degli altri paesi d'Italia si accordano nel designare la capitale dell'Umbria come il primo centro del movimento flagellante (4), nessuno di essi fa il nome del Fasani. Anzi degli avveni-

---

(1) MURATORI, op. cit., p. 468. Il testo intiero in *Antiq. Italiae*, IV, 642.

(2) SUTTER, op. cit., p. 144.

(3) Conseguenza della « devozione » dell'anno *Alleluia* fu la costituzione dell'Ordine de' Cavalieri di Gesù Cristo, di cui fu promotore frate Bartolomeo da Vicenza, Domenicano. Avevano cavalli con sella bianca e croce rossa. Durarono per alcuni anni e poscia si dispersero; perché pochi entrarono nel loro Ordine. L'Ordine de' Cavalieri di Santa Maria, cui il popolo affibbiò il nomignolo di Gaudenti, fondato in Bologna nel 1261, ebbe i medesimi distintivi. Vedi SALIMBENE, *Chron.*, p. 467.

(4) Che il moto abbia avuto inizio in Perugia lo dicono l'annalista Padovano di Santa Giustina nel passo che citiamo più

menti perugini corsero, al solito, varie versioni, che qualche cronista si fa un dovere di raccogliere (1).

Del Fasani noi possediamo una Leggenda, redatta, probabilmente, nel sec. XIV, e non priva di elementi convenzionali (2). Ciò che essa contiene di storico non è gran cosa; ma anche l'elemento leggendario ha un valore in quanto è sempre un riflesso del sentimento della moltitudine. Apprendiamo da quella Leggenda che il Fasani era un frate, il quale, per oltre diciotto anni, aveva praticata la disciplina nella solitudine della sua cella (3). Alcune visioni, tra le quali quella del santo Perugino san Bevignate, gli avevano appreso che quella disciplina, ch'egli aveva fino allora praticata in privato, se fatta in pubblico, « a populis », era il solo mezzo

---

oltre, e BARTOLOMEO SCRIBA, *Ann. Januenses* (*Mon. Germ. Hist.*, XVIII, p. 240): « In ipso anno quasi in tota Italia quod« dam miraculum fuit, quod ex divina « provisione dicitur processisse. Nam in « civitate Perusii ceperunt homines ire « per civitatem nudi verberando se cum « flagellis a maximo usque ad parvum et « clamando: " Domina sancta Maria, re« cipe peccatores et rogetis Jesum Chri« stum ut nobis parcere debeat " ».

(1) Si divulgò la voce in Liguria che il movimento si fosse iniziato miracolosamente. BARTOLOMEO SCRIBA, *Ann. Januenses*, in *Mon. Germ. Hist.*, XVIII, p. 241, raccoglie la diceria che « hec ver« beratio inicium habuit a quodam pue« rulo parvo qui adhuc iacebat in cuna« bulis ». Secondo JACOBO DA VARAGINE, *Ann. Januenses* (*Script. Rer. Ital.*, IX, col. 49): « ita tanta devocio a quibusdam « pauperibus et simplicibus in Tuscia fuit « inventa et per totam Italiam diffusa et « tam a parvis quam a magnis, tam a « nobilibus quam ignobilibus observata ».

(2) Contenuta nel cod. della Bibl. Comunale di Bologna, Arch. degli Ospedali, n. 1, e pubblicata da G. MAZZATINTI, nel *Bull. della R. Deputazione di Storia Patria per l' Umbria*, II, (1896), p. 561 sg.

(3) « Frater Rainerius Faxanus de Pe« rusio fecit disciplinam occulte decem et « octo annis et plus ». Legg. cit. La vita del Fasani è assai incerta. Secondo L. JACOBILLI, *Vite dei Santi e Beati dell' Umbria*, Foligno, 1647, I, p. 624, egli sarebbe stato denominato anche Raimiro, e sarebbe uscito dalla famiglia Fagiana di Perugia. Secondo G. A. CASTIGLIONE, *Honori delli Antiqui Disciplinati*, Milano, Bidelli, 1622 (opera che mi è nota solo per le citazioni che fanno A. RATTI, cioè S. S. Pio XI, *Bonvesin*, p. 826 n., e G. GALLI, *I Discipl. dell' Umbria*, in *Giorn. Stor. della Lett. Ital.*, Suppl. 9°, p. 13 n.), sarebbe nato a Borgo San Sepolcro nel 1242 dalla famiglia del Bambino, denominata poi Rasini o Fazzani. A otto anni si era dato a vita solitaria, sotto la guida dell'eremita san Bevignate: guida ideale, beninteso, non effettiva, come ha creduto il Galli, san Bevignate essendo morto nell'anno 500! Sarebbe morto il 9 giugno 1275, secondo il Jacobilli, loc. cit.; il suo corpo sarebbe stato sepolto nella chiesa di San Francesco di Perugia. Ma lo stesso Jacobilli dice altrove, p. 503, che il corpo del beato riposa nella chiesa di Borgo San Sepolcro, sotto l'altar maggiore,

con cui il mondo potesse riconquistare la benevolenza di Dio (1). Una lettera, miracolosamente recapitatagli, e da lui recata al Vescovo (era vescovo Bernardo Cario), e che questi non poté leggere se non dopo avere celebrata « super eam » la messa, rivelò al presule Perugino quale fosse la volontà divina. Ed ecco la città offrire un meraviglioso spettacolo. Recitata la messa, il Vescovo esce di chiesa, accompagnato dal Clero, con la lettera in mano, e si reca alla gradinata del Palazzo Comunale (2). Il popolo accorre da ogni parte, e presto la piazza si gremisce. Il Vescovo parla. Egli espone il contenuto della lettera; narra il modo come gli era stata recapitata; ne fa la spiegazione. Fra le cose che vi legge c'era anche questo versetto della Scrittura: *Apprehendite disciplinam nequando irascatur Dominus et pareatis de via iusta* (Salmo II, 12). Raniero Fasani è lì presente. Terminato appena il discorso del Vescovo, egli si denuda e incomincia a flagellarsi. Gli astanti, in preda alla commozione, fanno altrettanto. Ciascuno gitta il farsetto e scopre le spalle, incominciando la « devozione » (3). L'esempio si propaga; tutta la città, in breve, è presa dal fervore della flagellazione. L'indomani non vi era, in Perugia, nessuno, che non andasse attorno presso che ignudo, facendo la santa disciplina. Tutti coloro che avevano degli odii, tornarono alla pace e alla concordia.

Questi avvenimenti seguirono sulla fine del 1259 e il principio del 1260 (4).

---

(1) Con la Leggenda si accorda BARTOLOMEO SCRIBA, *Ann. Januenses*, loc. cit., che raccolse la voce secondo la quale il movimento sarebbe stato iniziato « a quo- « dam heremita qui artam vitam in illis « partibus [*di Perugia*] in quadam spe- « lunca ducebat, quem fertur dixisse se « angelica voce audisse, quod nisi homi- « nes Perusii penitentiam agerent, quod « eorum civitas subrueretur ».

(2) « Et accepta littera cecinit missam « Episcopus super eam; et statim aperta « est littera, et Episcopus confestim cum « littera in manu ivit ad scalas Palacii « Comunis Peruxii. Et congregato populo « dixit conditionem littere et qualiter por- « tata fuit ». Legg. cit.

(3) « Multi cum domino fratre Rainerio « nudi ceperunt facere disciplinam et ... « secunda die nullus remanebat in urbe « qui non iret nudus faciens disciplinam ». Legg. cit.

(4) Secondo la Leggenda, il moto sarebbe incominciato nel 1258, « tempore « Potestatis Rolandini de Marescottis ». Gli eruditi posteriori, compreso il PELLINI, *Dell' Hist. di Perugia*, Venezia, 1664, I, p. 265, essendosi fondati unicamente sopra la Leggenda, hanno pure riferito al detto anno l'apparizione di Raniero Fasani in Perugia. Ma quella data è evidentemente errata. Podestà di Perugia, nel 1258, era Rolando di Guidone de' Buoi, o « Orlan- « dus Guidonis Bovis » (G. MAZZATINTI,

Che Raniero Fasani sia stato egli pure un oratore, noi non conosciamo. La sua iniziativa consisté nel rendere pubblica la pratica dell'autoflagellazione (1). Questa pratica, già antica, era stata rimessa in vigore, verso il 1056, da san Pier Damiani. C'è chi ne attribuisce il merito a san Romualdo, chi ad altri. Certo, tra l'XI e il XII secolo, la disciplina era praticata negli eremi Benedettini dell'Appennino: sul Catria, a Camaldoli, a Montecassino (2). Ma era rimasto un esercizio privato e individuale, sottratto agli sguardi de' non iniziati. Con Raniero Fasani, esso diventa pubblico e collettivo, accompagnato da grida e da canti. Coloro che in Perugia si assoggettarono al nuovo strumento di penitenza si contarono a centinaia e a migliaia: il sangue spicciava dalle piaghe e ciascuno le ostentava per servire di esempio altrui (3).

Gli Archivi d'Italia, I, 109); A. MARIOTTI, *Saggio di memorie stor. civ. ed ecclesiast.*, Perugia, 1806, p. 210, lo ricorda col nome di « Orlandus alias Odoardus de Guida« buibus alias Guidisciolibus de Parma ». Nel 1259, il Podestà era Rinaldo de Brunforte (G. B. VERMIGLIOLI, *Della zecca e delle monete Perugine*, 1816, Append., p. 6). Nel 1260, « Dominus Thomas de « Gerzano alias de Sezzano », forse di Modena (MARIOTTI, op. cit., p. 211). Quanto a Rolandino Marescotti da Bologna, fu Podestà di Perugia nel 1263 (Ibid., p. 212). Sarebbe fuor di proposito indagare il motivo dell'errore dell'estensore Bolognese della Leggenda.

(1) Secondo il BARONIO, *Annales Eccles.*, ad a. 1056, l'iniziatore o il rinnovatore dell'uso della autoflagellazione sarebbe stato san Pier Damiani. « Eodem tem« pore » egli scrive « etsi non eodem « auctore, Petro scilicet Damiani, tamen « certo propagatore, introductus est in « Ecclesia ille laudabilis usus ut paeni« tentiae causa fideles verberibus seipsos « afficerent, flagellis ad hoc paratis ido« neis ». DADIN D'ANTESEVE, *Ascet.*, VI, c. 15, attesta anche che fu Pier Damiani a ripristinare l'antico uso delle discipline volontarie, già insensibilmente abolito, e che lo raccomandò ai monaci di Montecassino: « Antiquum Disciplinarum usum « desuetudine sublatum restituit, ac Casi« nensibus suasit Petrus Damianus ». Il MABILLON, *Acta SS. Ord. S. Benedicti*, n. 9, Pref. al to. I, congiunge san Domenico il Loricato a Pier Damiani e dice che si crede che essi siano stati tutt'e due i primi restauratori della disciplina volontaria. A J. B. THIERS, *Critique de l'histoire des Flagellans*, Paris, 1703, p. 279, sembrò più verisimile che siano stati o san Romualdo, fondatore de' Camaldolesi, o san Giovanni da Montefeltro, oppure san Domenico il Loricato coloro che ripristinarono l'uso della flagellazione a scopo di penitenza, non Pier Damiani. Si risalirebbe così a un secolo avanti.

(2) Lo strumento adoperato più comunemente per la disciplina era quello fatto con corregge e nodi, del quale dà un'immagine il MURATORI, *Dissertaz.* cit. Ma usava flagellarsi anche « cum spinis » e « cum manicis ferreis »; JACOBI A VARAGINE, *Ann. Januenses*, col. 50.

(3) « Volabat enim [*la devozione*] sicut « aquila festinans ad escam et durabat « per multos dies in qualibet civitate »

È facile immaginare che la nuova degli avvenimenti umbri sia corsa rapidamente da un capo all'altro della Penisola. Incomincia quindi un moto che si propaga al Sud e al Nord della città. I Flagellanti Perugini non si accontentano di battersi nella città propria. Il loro esempio dovrà servire a infervorare gli abitanti delle altre. Si promuovono processioni di penitenza nelle città e nelle borgate vicine; poi in città lontane. Interminabili teorie di penitenti si snodano lungo la Via Flaminia, verso Roma, lungo la Via Cassia e la Via Emilia (1). In primavera, presso che tutta la Penisola è in convulsione. Il devoto contagio invade dapprima i Romani, poscia gli altri popoli. Si incitano i restii alla penitenza, si studia la cessazione delle fazioni e la deposizione delle armi, si acclama alla concordia e alla pace cristiana. Tutta l'Italia, « multis flagitiis et sceleribus « inquinata », offre uno spettacolo inusitato di contrizione. Nobili e plebei, vecchi e giovani, persino bambini di cinque anni, si veggono attraversare processionalmente le piazze e le vie delle città e de' villaggi, a pié nudi, due a due, salmodiando. Deposto ogni senso di verecondia, coloro marciano ignudi « coopertis tantummodo pudendis » (2). Ciascuno si reca in

---

(Salimbene, *Chron.*, p. 465). I Flagellanti indossavano un sacco bianco aperto sul dosso, come vedesi: nel quadro di Giovanni Boccati, dipinto nel 1447 per la Confraternita di San Domenico di Perugia; nella predella del Trittico della Giustizia, dipinto da Fiorenzo di Lorenzo per la Confraternita omonima; nel Gonfalone dell'Annunziata di Niccolò Alunno; e in altri quadri della R. Galleria di Perugia oltre che negli affreschi di S. Bevignate.

(1) La descrizione più vivace della peregrinazione de' penitenti si legge negli *Annales* di Santa Giustina di Padova, in *Mon. Germ. Hist.*, XIX, p. 179; ed è quella che più volte è stata riferita da coloro che si occuparono di questo argomento. Non meno efficace è quella di Jacopo da Varagine, il quale scrive, fra l'altro: « quod fuit mirabile, quamvis « verberatio in media hyeme fieret, homi« nes nudi a cingulo supra, a mane usque « ad horam tertiam pergerent, non est « tamen inventum quod aliquis fuerit fri« gore afflictus ». E non è da meravigliare, aggiunge il vescovo di Genova, se non sentivano il freddo di fuori, perché « vehemens ardor amoris qui intus erat, « ardens in mente, omne frigus exterius « arcebat, quod erat in corpore »; *Ann. Januenses*, col. 50. È notevole anche la descrizione che de' Flagellanti fuori d'Italia ha lasciato Longino, *Hist. Poloniae*, l. 7: « Incedebant siquidem homines re« ctam huiusmodi professi processionaliter « velatis capitibus, in claustralium morem, « corpore usque ad umbilicum denudati, « flagellis quaque quadruplici corrigio con« nodatis et nodos habentibus in extre« mitatibus, unus alterius dorsum acriter « credebant ».

(2) Oltre alla voce « verberatio » era usata, nell'Alta Italia, la voce « scova« mentum » cioè 'scopamentum'; *Ann.*

mano un flagello, e con pianti e con gemiti, si verbera a sangue. Sono invocazioni alla misericordia di Dio e della Vergine, gridate fra torrenti di lagrime. Ad alcuni allucinati sembra di vedere, con gli occhi stessi del corpo, la scena della Passione del Salvatore. Né questo avveniva soltanto di giorno. Di notte lo spettacolo era più lugubre e raccapricciante. A cerei accesi, anche fra' rigori del verno, a centinaia, a migliaia, a decine di migliaia, correvano i Flagellanti per città e per chiese. Precedevano i sacerdoti con croci e stendardi; si prosternavano davanti agli altari. Dalle campagne accorrevano i contadini, abbandonando le loro opere. Valli e monti echeggiavano delle voci de' penitenti.

Dappertutto si facevano paci. Usurai e rapinatori restituivano il mal tolto. I delittuosi confessavano le proprie colpe; i vanitosi facevano ammenda; a' piedi de' confessori era tal ressa che a questi appena restava il tempo di desinare. Le porte delle prigioni si aprivano a' reclusi, particolarmente a' reclusi per debiti. Agli esuli si concedeva il rimpatrio. Vescovi e Podestà (1) partecipano alle processioni di penitenza, essi pure a piè nudi, coperti di sacchi.

Quel che avvenne, durante l'autunno, lungo lo stradale Emiliano, è caratteristico. Al principio dell'ottobre, gli Imolesi si recano a flagellarsi in Bologna. Pochi giorni dopo, sono i Bolognesi che, in circa ventimila, vanno a fare altrettanto in Modena, ricevuti a Castelleone da' Modenesi recatisi a incontrarli. La turba entra nella cattedrale di Modena e ivi si rinnovano la disciplina e i cantici. I Modenesi, il dì dell'Ognissanti, si recano a Reggio e quindi, co' Reggiani, a Parma (2). La vigilia di San Martino incominciò la santa disciplina in Padova (3). Il moto si propagò all'estero, in Germania, in Francia, in Polonia.

Le regioni d'Italia che andarono immuni dalle « novità » furono la Lombardia e il Regno: fors'anche la Toscana, ove, dopo Montaperti, prevaleva la parte ghibellina. A far sì che l'ondata andasse a morire sulla riva

---

Parmens. Major., in *Mon. Germ. Hist.*, XVIII, p. 677. In Lombardia i Flagellanti furono chiamati anche *Scuriati*; GALVANO DE LA FLAMMA, *Manip. Flor.*, cap. CCXCVI.

(1) Così « domnus Ubertinus Robaconti « de Mandello, civis Mediolani, similiter « venit se verberando »; SALIMBENE, *Chron.*, p. 465.

(2) SALIMBENE, loc. cit.; *Ann. Placentini Gibellini*, loc. cit.; *Ann. Parmenses Majores*, p. 677.

(3) MURATORI, *Dissertaz.* cit., col. 472.

destra del Po, provvide Uberto Pelavicino, in quel tempo dominante in Cremona e in parte della Lombardia. Egli, per il buono stato de' suoi governati, reputò doversi risparmiar loro tanta benedizione (1), perché, dice Salimbene, trovava preferibili i comodi temporali alla salute dell'anima (2). Fu così che, un bel mattino, i Parmensi, che già si disponevano a varcare il Po, udirono bandire da' pubblici preconi un ordine del Podestà: nessuno si avventurasse alla rischiosa impresa, perché avrebbero trovato, lungo il confine della diocesi Cremonese, pronta a riceverli, una bella teoria di forche, fatte rizzare da quell'uomo accecato e malvagio, ignorante delle cose divine. Uberto Pelavicino temé di qualche novità che potesse fargli perdere il dominio di Cremona (3). Nel moto egli avrà fiutato lo zampino guelfo, perché, poeta e avveduto uomo politico, benché vecchio e monocolo dall'infanzia, avendogli un pollo cavato un occhio nella culla, era disposto a vedere o sospettare negli avvenimenti piuttosto una portata politica e materiale che una portata essenzialmente spirituale (4). E i fatti sembrarono avergli dato ragione, quando, sette anni dopo, un modesto sacerdote, che si disse mandato dal Papa, seppe, col semplice uso di blande parolette, gittarlo giù di sella e costringerlo a rientrare ne' suoi dominj dell'Appennino Emiliano (5). Il divieto non impedì più tardi a' Parmensi di recarsi a Piacenza e di là a Pavia. In Milano nessuno osò penetrare, perché anche colà il marchese Pelavicino, d'accordo col Torriani, « illud idem fecerat *de* « *furchis* », facendone rizzare non meno di seicento (6).

Quanto al Regno, noi ignoriamo se Manfredi abbia fatto un uguale spiegamento di forche lungo il Tronto e tra le gole di Antrodoco. Certo, di Disciplinati, al di là del confine, per il momento, non ne passarono (7).

---

(1) « Domnus vero Ubertus Pelavicinus « et Cremonenses cum suis refutaverunt « dictum scovamentum et paces, et quia « noluerunt benedictionem, elongabatur ab « eis »; *Ann. Parmens. Major.*, p. 677.

(2) *Chron.*, p. 465.

(3) Ibid.

(4) Gli *Ann. Placent. Gibell.*, p. 512, dopo aver narrate le novità che i Disciplinati facevano lungo lo stradale Emiliano, nota: « Hec omnia fiebant ut di- « scordia et malum oriretur in Cremona, « ut Marchio perderet dominium ».

(5) SALIMBENE, *Chron.*, p. 465.

(6) *Ann. Placent. Gibell.*, p. 512; G. FLAMMA, *Manip. Florum*, in *Script. Rer. Ital.*, XI, col. 691.

(7) Il moto si venne spegnendo dopo il gennaio del 1261: « Post januarium se- « quentis anni 1261 paulatim defuit ea « novitas quae appellata est verberamen- « tum »; RICCOBALDI FERRARIENSIS, *Hist.*

Di fronte alla grandiosità del movimento flagellante, l'atteggiamento della Chiesa fu, naturalmente, vigile, in quel tempo in cui così frequente era il pullulare delle eresie. E non ne ebbe torto; ché, infatti, incominciò a circolare la voce che tra' Flagellanti già principiasse a serpeggiare qualche proposizione eterodossa (1). È da avvertire però che ciò si sia verificato piuttosto tra' Flagellanti de' paesi stranieri. Se, invero, il moto si spense in Polonia, ciò fu per l'appunto perché colà ne avvenne la repressione da parte dell'autorità ecclesiastica (2).

In Italia, la Chiesa non trovò elementi per ostacolarlo. D'altra parte il moto fu talmente imponente che non sarebbe stato facile il farlo. Il movimento dell'anno *Alleluia* si era propagato fra una parte limitata della popolazione. Tra coloro che se ne tennero in disparte si trovavano elementi diffidenti e sarcastici, i quali, un po' per propria abitudine mentale, un po' per la realtà stessa, trovavano poco sinceri que' Domenicani e que' Francescani, che, preannunciando miracoli e poi non facendoli, organizzando trucchi (candidamente confessati, del resto, dallo stesso Francescano Salimbene), si traevano dietro il popolo ingenuo. I politici non mancarono di scorgervi anche uno strumento di propaganda politica. Per contro, il movimento del 1260 investì una parte di gran lunga più vasta della popolazione. Fu un rimescolìo immensamente più profondo, che attinse anche le classi più elevate: l'aristocrazia, i dotti, i pubblici ufficiali, i Vescovi e gli Arcivescovi. L'annalista Padovano di Santa Giustina nota che sopra quella repentina penitenza, che si era diffusa per diverse provincie « ultra etiam « fines Italiae », non solo gli uomini mediocri, sì anche i sapienti « non

Imperat., in *Script. Rer. Ital.*, IX, col. 134. Continuò in Perugia, ove, anche nel 1261 « fecesi ... una grande disciplina et fecersi « molte pace »; *Ann. di Perugia* (ediz. Fabretti), in *Arch. Stor. Ital.*, 1850, p. 56. Pure nel 1261 i Flagellanti di Tortona entrarono in Genova, ed è vivace la descrizione che ne fa Jacopo da Varagine, *Chron.* (*Script. Rer. Ital.*, IX, col. 49): « Nobiles et « populares cum se verberantes incederent « tamquam fatui et delirii deridebantur ».

(1) Riccobaldo da Ferrara, *Hist. Imperat.* loc. cit., nota che da' Flagellanti « sacrilegus habebatur qui id non ageret ». Il Mansi, nelle note al Raynaldi, *Ann. Eccles.*, XXII, p. 56, ravvisa in ciò una eresia. Inoltre pare che, secondo alcuni di essi, la confessione potesse essere scambiata mutuamente tra gli associati, anche se non ordinati sacerdoti; che, con la semplice preghiera, si potessero redimere le anime de' fratelli defunti, condannati all'inferno, ecc.; Ibid., p. 57.

(2) Raynaldi, s. a., op. cit., p. 57.

« irrationabiliter mirabantur, cogitantes unde tantus fervoris impetus pro-
« venisset » (1).

Ci erano, dunque, degli uomini che, davanti all'imponenza dello spettacolo, restavano attoniti e pensierosi e non riescivano a spiegarsene i motivi. Un caso, ha detto taluno, di follia collettiva; e sia pure. Ma codesta è una sintomatologia che non spiega nulla.

Della predicazione di Raniero Fasani noi non conosciamo una sola parola. Sappiamo però che egli era un solitario Francescano, uno di quelli che, rigidi osservanti della Regola, avevano preferita la vita appartata dello speco alla vita fastosa de' seguaci di frate Elia. Ora è certo che da tempo coloro accoglievano la dottrina di Gioacchino da Fiore, della quale allora, com'è risaputo, moltissimi erano i seguaci in tutta la Cattolicità (2). Essa dava materia a tanti discorsi e discussioni, e continuò anche più tardi ad avere, se non intieramente de' seguaci, almeno de' non avversarj. Non ne rifuggirà lo stesso Dante. Argomento fondamentale della teoria Joachimita era che le tre persone divine si sono diviso il governo de' secoli. All'impero del Padre appartennero i secoli che precedettero la venuta di Gesù Cristo; a quello del Figliuolo i secoli che noi ora chiamiamo Medio Evo; verrà poi l'impero dello Spirito Santo. Si vedrebbe allora operare, nelle coscienze e, simultaneamente, nelle istituzioni religiose e civili, un cambiamento, un progresso simile a quello che aveva segnato il passaggio dal Vecchio al Nuovo Testamento. Così l'uomo aveva avuto tre stati. Sotto l'impero del Padre, egli era stato uomo carnale; sotto l'impero del Figliuolo uomo carnale e spirituale insieme; sotto l'impero dello Spirito Santo, era destinato ad essere unicamente spirituale. Di qui tre società diverse, nelle quali la preponderanza doveva, volta a volta, appartenere a' guerrieri, a' chierici secolari, a' monaci.

Quando sarebbe terminato l'impero del Figliuolo e si sarebbe iniziato quello dello Spirito Santo? Un calcolo fondato sopra una cabalistica interpretazione di certi passi della Scrittura, aveva condotto il monaco Calabrese a fissare la durata dell'impero del Figliuolo in dodici secoli e mezzo. Il principio del nuovo mondo doveva seguire nell'anno 1260. Naturalmente,

---

(1) Op. e loc. cit.

(2) Sull'abate Gioacchino da Fiore v. H. Denifle, in *Archiv für Litter. und Kirchengeschichte*, I, p. 52 sg.; *Excepta Librorum Joachim abbatis*, ivi, p. 102 sgg.

l'avvento dell'impero dello Spirito Santo doveva esser preceduto da un periodo di calamità e dall'apparizione dell'Anticristo. Orbene, a misura che ci si avvicinava alla data fatale, i fatti sembravano confermare il vaticinio del profeta della Sila. Tale la guerra, lunga, incessante, tra la Chiesa e l'Impero, che insanguinava i campi e le strade d'Italia e teneva la Cristianità divisa; tale il rilassamento del costume del Clero; tale il Papato distratto dalla sua funzione divina, inteso a salvaguardare i proprj vantaggi materiali; tali le prepotenze feudali, il disordine sociale, prodotto dal niun rispetto verso le leggi e dalla mancanza de' mezzi di farle osservare. Dappertutto si assaliva, si distruggeva, si rapinava. L'Anticristo sembrò essere già apparso nel mondo. Ci fu chi asserì che, nato in un paese di Oriente, fosse già grandicello. Ma c'era chi l'Anticristo lo aveva veduto coi suoi proprj occhi. Egli era già grande e operante: era lo stesso imperatore Federico II (1). Altri, invece, asseriva essere il pontefice Nicolò IV. I vaticinj Joachimiani prendevano consistenza; fra i dotti, i seguaci ne trovavano le conferme; gli scettici, di fronte alle apparenti conferme, restavano perplessi. Ora si immagini quanta presa dovessero essi fare sopra la moltitudine degli ignoranti, sempre incline a credere alle predicazioni apocalittiche!

Frattanto, mentre si avvicinava la data fatale, allo sfacelo morale seguiva lo sfacelo politico. Dopo la morte di Federico II, l'Impero sembrò dissolversi: certo venne a mancare l'unica grande forza organica che fosse in grado di mantenere, per quanto era possibile, l'ordine. Gli ultimi anni del governo del Figliuolo furono i più tristi per la povera Italia. Poco prima che Raniero Fasani iniziasse la sua predicazione in Perugia, una terribile pestilenza aveva desolato la Penisola (2). Nel 1260 ardeva ancora la guerra tra Perugia e Gubbio.

Che, a leggere i libri di Gioacchino, qualcuno abbia creduto ingenuamente essere egli stesso lo strumento della volontà celeste e si sia creduto predestinato a compierne i fati, è più che mai verisimile. Dopo che si fu avverata, nel 1250, la profezia della vittoria sull'Anticristo, non pochi erano coloro che aspettavano l'annuncio del Nuovo Vangelo, del *Quintum Evangelium*. Gioacchino aveva predetto che questo compito sarebbe stato affidato all'Ordine « de' giusti » ovvero degli « spirituali »,

---

(1) Salimbene, *Chron.*, p. 201.

(2) Ibid., p. 464 sg.

derivato da' *parvuli* della Chiesa latina. Ora, chi erano i *parvuli*? È noto che i discepoli di Gioacchino vi videro una allusione a sé stessi, ordinati in una congregazione speciale Cisterciense. I rigoristi Francescani trovarono bentosto de' punti di collegamento fra loro e gli scritti di Gioacchino. I *parvuli* furono identificati co' Minoriti, che si credettero essi stessi chiamati ad affrettare l'avvento del regno dello Spirito (1).

Queste dottrine, diffuse, con la inevitabile confusione ed esagerazione, tra una popolazione illetterata, dovevano produrre i loro effetti. Sia che Raniero Fasani si sia egli stesso reputato strumento divino, sia che tale lo abbia reputato il popolo, la coincidenza tra la sua apparizione in Perugia e la data vaticinata da Gioacchino, è tale da render difficile a noi di pensare che non ci sia stato chi abbia creduto di ravvisare nell'eremita uno de' *parvuli*, a' quali veniva ormai ad esser devoluto l'impero del mondo. Impero dello spirito da iniziarsi con la repressione di ogni forza della materia. Allo spirito, per affermarsi, era duopo segnare il proprio trionfo sulla carne. Flagellarsi, dunque! Ecco il mezzo per far trionfare la potenza dello spirito eterno sopra la carne fragile e caduca!

Gli avvenimenti del 1260 non possono, pertanto, discompagnarsi dalla storia della divulgazione delle dottrine Joachimite (2). Lo spettacolo fu cruento e crudele, ma molti erano coloro che chiamavano i poveri Battuti *Dei voces et non hominis*. Crisi formidabile della coscienza collettiva del popolo Italiano nel Duecento, incominciata da tempo nel campo dottrinale e morale, favorita da eventi politici e da condizioni economiche, la quale pervase tutta la popolazione, e la trascinò in uno stato di esasperazione esaltata che non ha riscontro nella storia d'Occidente.

Se il peccato è quanto ci sia di più individuale, molti sono i peccati che possono evitarsi stringendo gli uomini in un patto reciproco di fraternità. Agli obblighi imposti dalla legge civile e a quelli imposti dalla legge canonica, a' quali l'individuo tanto facilmente si sottrae, si volle

(1) Più tardi si crederà che il nuovo messia sia Celestino V; cfr. F. ERMINI, *Lo Stabat Mater*, p. 11, ove sono addotte le testimonianze.

(2) « In tertio statu operabitur Spiritus « Sanctus in religiosis. Ita scribit abbas « Ioachym, qui fuit de ordine Floris. « Quem statum inchoatum dicunt in illa « verberatione, que facta est MCCLX, « indictione III, quando qui verberabant « se clamabant " Dei voces et non ho- « minis " »; SALIMBENE, *Chron.*, p. 466.

sostituire un vincolo, personalmente accettato, che legasse più strettamente gl'individui fra di loro. Alla facilità con cui ciascuno sfuggiva all'osservanza de' precetti della religione, si contrappose l'obbligo dell'assistenza collettiva alle funzioni del culto e quello di parteciparvi direttamente; a quella con cui si sfuggiva all'obbedienza alle leggi in ciò che concerne i rapporti sociali, si opposero degli obblighi di rispetto reciproco verso la persona e gli averi degli associati, e si estesero, naturalmente, anche a' non associati. Gli statuti delle corporazioni de' Disciplinati avevano così una portata non soltanto religiosa, ma eziandio civile e sociale. Ciascuna associazione rappresentava, in proporzioni minuscole, quel che avrebbe dovuto essere tutta la società umana. Moltiplicate all'infinito le associazioni, fate che tutti gli uomini siano stretti da un medesimo patto, e tutta la società tornerà nella concordia e nella pace. Ecco perché gli statuti de' Disciplinati son tutti redatti sopra un medesimo schema, che è quello tracciato per la prima volta da Raniero Fasani, in Perugia (1).

La più antica associazione sorse in Perugia tra la fine del 1259 e il principio del 1260, e si chiamò de' *Disciplinati di Gesù Cristo* (2). Nell'estate e nell'autunno di quest'anno, altre ne troviamo già costituite nell'Emilia e nella Marca Trevigiana: in diverse città ce n'era più d'una (3). Salimbene, descrivendo l'andata de' Flagellanti Modenesi a Reggio, il 1° novembre, ci apprende che coloro procedevano « cum vexillis omnium « societatum » (4). Al 1260 risalgono le *Compagnie de' Battuti* di Modena e di Piacenza, la *Compagnia della Vita* di Bologna (5), la *Compagnia della Morte* di Mantova, la *Compagnia di Santa Croce* di Bergamo, quelle di Venezia (6) e di altre città. Si dissero, la più parte, fondate dallo stesso

(1) Dapprincipio le unioni pare fossero soltanto temporanee, della durata di 30 giorni; MURATORI, *Dissertaz.* cit.; EGIDI, op. cit., p. 9 n.

(2) E. MONACI, *Uffizi drammatici de' Disciplinati dell' Umbria*, p. 23.

(3) MURATORI, *Dissertaz.* cit., col. 478.

(4) *Chron.*, p. 465.

(5) *Statuti* pubblicati di A. GAUDENZI, op. cit., II, p. 423 sgg.

(6) Francesco Sansovino, nella *Descriz. di Venezia*, Lib. VII, dice che la prima delle *Scuole* di quella città fu la *Scuola della Carità*, di cui il principio viene da lui riferito al 1260; e nell'anno seguente dice fondata quella di *S. Giovanni Evangelista*. Probabilmente queste *Scuole* non furono la continuazione di quelle più antiche di Venezia, sì bene delle compagnie sorte, come in tante altre città, nell'« anno « della Disciplina ». Cfr. MURATORI, *Dissertaz.* cit., col. 477 sgg.

Fasani (1). Negli anni successivi si moltiplicarono con un crescendo mirabile, e continuarono per lungo tempo a fondarsene, anche nelle piccole borgate. Fu un fervore di buone opere al quale devonsi tante pie iniziative, i cui effetti benefici non sono del tutto dispersi: fondazioni di ospedali, di monti frumentarj e di altri simili istituti. Non pochi cespiti delle odierne Congregazioni di Carità hanno origine da' Disciplinati.

Queste le principali benemerenze di quelle antiche corporazioni, nell'ordine civile e sociale. Noi passeremo ora a studiare le conseguenze che il moto del 1260 ebbe nell'ordine della storia letteraria.

II.

La Lauda.

Le *Laudes* nella Liturgia e nella poesia latina del Medio Evo. I *Laudantes*. La *Laus* dell'anno *Alleluia*. La *Cantio penitentium* del 1260. La canzone da ballo e la Lauda. La Lauda lirica. Svolgimento della Lauda drammatica: Monologo e Dialogo « morale », e Monologo e Dialogo « storico ». Il terzo personaggio. L'Umbria e Jacopone. La *Donna del Paradiso*. Il Laudario di Urbino. Elemento giullaresco. Prospetto delle Laude drammatiche del Laudario di Urbino.

La parola *Laudes* designa una parte dell'Uffizio canonico del Mattutino. Fu detta così perché, alla fine di quest'Uffizio, si recitano alcuni salmi (148, 149, 150) ne' quali tutti tornano frequentemente le parole *laus*, *laudate*, *laudare* ecc. Nella Regola di san Benedetto, son chiamati *Laudes* unicamente questi ultimi tre salmi (Cap. XIII). Tra il IV e il VII secolo, il nome di *Laudes Matutinae* fu usato per designare tutt'intiero l'Uffizio dell'alba, concorrentemente co' nomi di *Matutinum* e *Matutini Hymni* (2). In Liturgia, la parola *Laus* ha inoltre un altro significato: essa designa l'Alleluia della Messa. Il IV Concilio di Toledo (a. 633) pronunciava: « *Laudes* ideo Evangelium sequuntur propter gloriam Christi

(1) Il JACOBILLI, op. e loc. cit., gli attribuisce la fondazione della Compagnia e dell'Ospedale della Vita di Bologna, di quella della Morte di Mantova, delle Confraternite di Foligno e di Spoleto.

(2) *The Catholic Encyclop.*, IX, p. 38.

« quae per idem Evangelium praedicatur » (C. XII) (1). Isidoro scrive: « *Laudes* hoc est Alleluia canere » (2).

Le acclamazioni rituali per la coronazione del Papa e per quella dell'Imperatore abbiamo veduto (p. 193 sg.) che si chiamavano *Laudes*; nome che, presso gli Scolari della *Schola Cantorum*, si estese sino a designare i loro cantici giocosi. Com'era da aspettarsi, l'esempio di Roma fu seguito dalle Scuole de' monasteri transalpini che, durante l'età Carolingia, adottarono il testo e la musica Gregoriana, e rifoggiarono le proprie sopra le consuetudini Romane. A San Gallo si componevano e si cantavano *Laudes* d'occasione (cfr. p. 203 sg.); e quando l'invenzione del Tropo vi fece nascere il desiderio di ornare l'Uffizio divino mercé l'interpolazione di parole nuove, fu interpolato anche il testo del *Gloria*, e quelle interpolazioni si chiamarono *Laudes*. Esse furono le più popolari, le si cantava con una solennità straordinaria, ed ebbero un buon successo. Le *Laudes* di San Gallo si diffusero, così come gli altri Tropi, fra i monasteri Benedettini degli altri paesi: ne furono composte di quelle speciali per l'una o per l'altra festa dell'anno liturgico (*festivae Laudes*). I Tropi del *Gloria* hanno quasi tutti, in principio, le parole *laus*, *laudemus*, *laudate*, *laudare* (3). Sono in prosa e in versi, e, quanto alla loro ispirazione, essendo prive di un vero movimeno lirico, il sentimento vi si esprime a serie serrate di invocazioni e di esclamazioni. L'esempio, a que' musicisti che passavano la vita a salmodiare, è venuto dai Salmi.

Quando, pel culto speciale della Vergine, fu costituita in Firenze, nel sec. XII, una compagnia di laici, composta di persone insigni per nobiltà, costumi e onestà di vita, nel luogo dove poi fu elevata la torre di Giotto, gli associati presero il nome di *Laudantes*, perché « in laudibus gloriosae « Dei Genitricis decantandis diuturna consuetudine versarentur » (4). Pare che in Firenze esistessero altre associazioni congeneri: nessuna però si acquistò la fama di quella, che sorpassò tutte le altre nell'uso di cantar Laude. Questa de' Laudesi è una storia assai incerta ed oscura. Di Laudesi ce ne furono anche altrove; ma le loro memorie andarono disperse. Della

(1) Mansi, *Concilia*, X, col. 622.

(2) *De ecclesiasticis officiis*, XIII, in *Patrol.*, LXXXIII, col. 750.

(3) Gautier, op. cit., p. 249 sgg.

(4) A. Giani, *Annal. Sacri Ordinis Fratrum Servorum B. Mariae Virginis* ecc., Lucae, 1719, p. 13, che è ancora l'opera più compiuta sopra questo argomento.

Compagnia Fiorentina restò notizia, grazie al fatto che da essa uscì, nel 1233, nell'anno *Alleluia*, l'Ordine de' Serviti, il cui principale istituto era quello per l'appunto di onorare la Vergine, cantandone le *Laudes* (1). L'uso di cantare le *Laudes* della Vergine si diffuse poi largamente nella popolazione, in seguito a una disposizione di Gregorio IX: che, in certe ore del giorno, si sonassero le campane « ad eam praecipue salutandam, eique « *Laudes* persolvendas ». Epperò, aggiunge lo storico de' Serviti, « multae « tunc insurrexerunt in eius honorem Confraternitates » (2). Confraternite, beninteso, di laici, come laici furono, ancor per lungo tempo, i Serviti.

Non può cader dubbio che le *Laudes* de' Laudesi siano state, in origine, quelle stesse che si leggevano nell'Uffizio canonico del Mattutino, cioè i tre ultimi salmi del Salterio, e quelle che si leggevano negli Antifonarj e ne' Responsoriali tropati, cioè quelle che i poeti e i musicisti di San Gallo avevano incominciato a comporre di propria testa. Data la libertà che ormai era lecito a chiunque di prendersi col testo dell'Uffizio per interpolarlo a proprio piacimento, è tutt'altro che inverosimile che i Laudesi non si siano accontentati di cantare *Laudes* composte da altri, ma che ne abbiano composte per proprio uso essi stessi. *Laudes* in latino, naturalmente, in forma di acclamazione, di giaculatoria o di litania. Ma, a considerare che coloro erano laici e che non tutti conoscevano il latino, non vi sarà stato mai fra essi alcuno il quale ne abbia composte in volgare, vuoi direttamente, vuoi traducendole dal latino?

La cosa, per sé stessa plausibile, non manca di un principio di prova.

Nell'immenso fondo poetico religioso che fu conservato, non è facile di fissare la cronologia de' componimenti, per i motivi che si comprenderanno più avanti. Ce n'è tuttavia qualcuno nel quale i caratteri arcaici sono evidenti: questi risultano sia dalla struttura metrica, sia dallo stile, sia dalla stessa ispirazione. Ora noi conosciamo una Lauda, la quale non soltanto riveste que' caratteri, ma contiene qualche altro elemento di data-

(1) A. GIANI, op. cit., p. 14 sg.

(2) Intorno a' Laudesi deve avere scritto anche il MANSI, nelle note al RAYNALDI, come egli stesso dice al vol. XXII, p. 56 degli *Annal. Eccles.* Ma la nota mi è riuscita irreperibile, perché è errato il rinvio. V. inoltre M. MANNI, *Osservaz. sopra i sigilli*, Firenze, 1775, XX, pp. 6, 39. Notizie riassuntive, non sempre però sicurissime, in BETTAZZI, op. cit., p. 15 sgg. Notizie intorno a Compagnie di Laudesi Fiorentini, di data posteriore, veggansi in DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin, 1908, IV, p. 425 sgg.

zione antica. È una Lauda alla Vergine, serbata in tre redazioni di luoghi diversi, l'una indipendente dall'altra. La più antica è del sec. XIII. Basta comparare fra loro le tre redazioni per convincersi della distanza che le separa, non solo nello spazio, sì anche nel tempo, e di quanto più antico sia stato l'originale. In fondo ad una si legge che il Papa Innocenzo IV aveva concesso alcuni giorni di indulgenza a chi la recitasse. Essa è, dunque, anteriore al 1254.

Quella Lauda è un saggio eloquente di ciò che fu la poesia spirituale ne' primi tempi della poesia volgare, all'epoca de' Laudesi (1). È nella metrica della lassa monorima, anzi consta di un'unica lassa monorima (2); onde si distingue dalle Laude posteriori, le quali, come ora diremo, sono di forma diversa (3). La lassa monorima è propria della poesia giullaresca narrativa e didattica; ma noi la abbiamo ritrovata anche tra le *Laudes* degli Scolari di Roma. Quanto al contenuto, si tratta di una serie di invocazioni e di acclamazioni alla Vergine: giaculatorie o litanie, per l'appunto come sono le *Laudes* papali e imperiali di Roma e quelle di San Gallo.

E tale dové essere, invero, la primitiva poesia lirica religiosa volgare d'Italia: una versione delle *Laudes* liturgiche e rituali. Il cantico di san Francesco non è, in sostanza, che una parafrasi assonanzata di una *Laus* liturgica: il Salmo 148, che appunto si cantava nell'Uffizio delle *Laudes*. Esso porta il titolo di *Laudes Creaturarum* nel codice Assisiate. E non deve essere stata la sola del genere che abbia composto il serafico Maestro (4).

---

(1) Eccone il principio:

Rayna potentissima, sovra el cel siti asaltata,
sovra la vita anzelica vu siti santificata,
scala de sapiencia, madre glorificata,
madre de Jesù Cristo, in celo humiliata,
denanci al re de gratia vui siti incurunata ...

MONACI, *Crestom.*, p. 451 sgg. Le copie veramente son quattro, da che il codice di Fabriano la contiene due volte.

(2) L'onomastica provenzale chiamava questa sorta di lasse *coblas unissonans*. Se ne ha un esempio nel *Tesaur* di Peire de Corbiac.

(3) Nel *Libro de' Battuti di San Defendente di Lodi* (sec. XIV), in *Arch. Stor. Lodig.*, 1903, p. 30 sg. si legge una Lauda, ugualmente in lassa monorima. Benché vi si alluda alla « Santa Disciplina », tuttavia essa è molto antica, secondo si rileva dal suo stato di conservazione, e dal fatto che, in luogo della rima, vi è l'assonanza. Es.:

Christe vegnirà in de l'ayro molto bene acompagnado
Con la compagnia de' Propheti e de li sancti Patriarcij
Li Angioli sonarano le trombe fortemente ayano cridà:
« Levati suxo, tuti li morti, de venirve a zudigare
« Ch'al ve convene rendere raxone del bene e del [male! » ...

(4) S. Francesco, un giorno, cantava « per quandam silvam *laudes Domino* lin-

Disgraziatamente, anche nel caso attuale, ci è forza di lamentare la mancanza di uno de' più efficaci strumenti della critica, dal quale tanti dubbj potrebbero esser risolti, cioè della conoscenza della musica che accompagnava que' cantici.

Laude in volgare furono certamente cantate per le strade e le piazze d'Italia, tanto nel Nord quanto nel Sud, nell'anno *Alleluia*. Salimbene scrive che quello fu tempo « jocunditatis et letitiae, gaudii et exaltationis, « *laudis* et jubilationis » (1). Egli e Riccardo da San Germano hanno conservata la Lauda in voga in quel tempo, che non era se non una breve acclamazione alle persone della Trinità e alla Vergine (2).

Il movimento flagellante del 1260 fu tutto un echeggiare di cantici religiosi. Tutti i cronisti ne parlano, compresi gli stranieri, e qualcuno di essi nota che que' cantici erano in lingua volgare (3). L'annalista

---

« gua francigena » allorquando fu sorpreso da' ladroni, a' quali dichiarò: « Praeco « sum magni Regis ». THOMA DE CELANO, *Legenda Prima B. F.*, ediz. d'Alençon, p. 19. Sopra un pezzo di legno, tenuto col braccio sinistro e con un archetto nella destra, a mo' di chi suona la viola, « et « ad hoc gestus representans idoneos gal- « lice *cantabat de Domino* ». Id., *Legenda Secunda*, p. 267. Si direbbe che abbia composto anche le *Laude delle Virtù*, nelle quali cantava: « Ave, regina sapientia, « Dominus te salvet cum tua sorore pura « sancta simplicitate ». Ibid., p. 311. Nella notte di Greccio « cantant fratres » scrive lo stesso biografo, p. 87 « *laudes* « debitas persolvendas ». *Debitas*: composte per l'occasione?

(1) *Chron.*, p. 70.

(2) « Eodem mense [*di maggio*] quidam « frater I., ... ad Sanctum Germanum ve- « niens cum cornu quodam convocabat « populum, et alta voce cantabat tertio: « ' Alleluia! ', et omnes respondebant: « ' Alleluia! '; et ipse consequenter dicebat:

« Benedictu, laudatu et glorificatu lu Patre,
« benedictu, laudatu et glorificatu lu Fillu,
« benedictu, laudatu et glorificatu lu Spiritu Sanctu!
« Alleluia, gloriosa Donna! ».

RICCARDO DA S. GERMANO, *Chronica*, p. 370. « Et inchoabat [*Giovanni da Schio*] « *laudes* suas hoc modo et in vulgari di- « cebat:

« Laudato et benedhetto et glorificato sia lo Patre!

« Et pueri alta voce quod dixerat repete- « bant. Et postea eadem verba repetebat « addendo:

« Sia lo fiio!

« Et pueri resumebant et eadem verba « cantabant. Postea tercio eadem verba « repetebat addendo:

« Sia lo Spiritu Santo!

« Et postea:

« Alleluia! Alleluia! Alleluia! ».

SALIMBENE, *Chron.*, p. 71.

(3) « Et componebant laudes divinas « ad honorem Dei e beate Marie Virginis, « quas cantabant dum se verberando in- « cederent ». SALIMBENE, *Chron.*, p. 465. « In civitate Perusii ceperunt homines ire « per civitatem nudi verberando se cum « flagellis a maximo usque ad parvum et

Padovano di Santa Giustina scrive: « Siluerunt tunc temporis omnia « musica instrumenta et *amatoriae cantilenae*: sola *cantio penitentium* lu- « gubris audiebatur ubique » (1). E aggiunge che, alla flebile modulazione di que' canti, anche i cuori più impietriti si commovevano e gli occhi non potevano trattenere le lagrime.

Quali erano le « amatoriae cantilenae » che tacquero, nel 1260, per dar luogo alla sola canzone de' penitenti?

Non escludo, no, che, nella circostanza, possa aver smesso di allacciar rime qualcuno di que' nobili e di que' giureconsulti che, tanto nel Settentrione quanto nel Mezzogiorno della Penisola, si dilettavano di scriver canzoni, sottilizzando sulla natura di Amore: quelle canzoni « regulariter ligatae », secondo l'espressione Dantesca, che formano il parnaso conosciuto sotto la denominazione convenzionale di Scuola Poetica Siciliana. Dubito forte bensì che, in tal caso, il loro silenzio potesse essere avvertito nell'interno del chiostro Padovano. Le cantilene amatorie che tacquero erano quelle che risonavano tra i volghi, sulle aie, sulle piazze, entro le officine, tra le brigate giovanili: gli stornelli, insomma, e le canzoni da ballo. Fu a questa poesia popolare d'amore che le moltitudini sostituirono la poesia popolare della penitenza.

La sostituzione, seguita inconsapevolmente sul principio, fu l'effetto di un'azione riflessa più tardi. Sbollito il primo furore del 1260, e cessato il vagabondare delle turbe, le compagnie stabili che si fondarono in questo anno e quelle che si vennero fondando negli anni successivi, continuarono nella consuetudine de' canti corali. E questi canti chiamarono *Laude* (2),

---

« clamando: " Domina sancta Maria, re- « cipite peccatores, et rogetis Jesum Chri- « stum ut nobis parcere debeat " ». BARTOLOMEO SCRIBA, *Ann. Januenses*, in *Mon. Germ. Hist.*, *Script.*, XVIII, p. 241. « Se « verberantes incedebant et cantiones an- « gelicas et coelestes decantabant ». JACOBI A VARAGINE *Chron. Januensis*, in *Script. Rer. Ital.*, IX, col. 49. Le citazioni potrebbero moltiplicarsi. Non è privo di interesse il passo seguente: « Agebant [*i Flagellanti*] insuper statio- « nes, varias genuflexiones mirabiles, ca- « nendo carmen, quilibet juxta distin- « ctionem suae linguae, inconditum, cum « ex variis linguis et nationibus collu- « vies ipsa concreta esset ». LONGINO, *Hist. Poloniae*, VII; cfr. RAYNALDI, *Ann. Eccles.*, XXII, col. 57.

(1) *Annales*, in *Mon. Germ. Hist.*, XIX, p. 179.

(2) La forma *lauda* per *laude* è propria degli scrittori Umbri. La rimise in onore il Monaci, dopo la sua scoperta de' Laudarj de' Disciplinati, e ora è generalmente accettata.

secondo la tradizione de' Laudesi. Qualche Compagnia di Laudesi si cangiò addirittura in Compagnia di Disciplinati (1). Senonché, mentre la Lauda de' Laudesi era rimasta al tipo della Lauda-giaculatoria, i Disciplinati la trasformarono, adottando il tipo della canzone da ballo. La quale, in realtà, era la sola forma, metrica e musicale, largamente diffusa e accetta dalla popolazione d'ogni grado, che praticamente potesse fare una concorrenza efficace alla cantilena profana licenziosa. Perché sarà bene da credere che lo scopo della concorrenza non esulasse del tutto dalle pie intenzioni de' Flagellanti.

Presto la consuetudine di cantar Laude divenne stabile dappertutto, sì da convertirsi in uno de' doveri imposti dagli statuti a' Confratelli. E allorché il numero delle Compagnie si accrebbe, un momento dovette esserci in cui fu urgenza di provvedere, non soltanto ai bisogni spirituali e materiali di esse, sì anche ai bisogni d'ordine letterario. Ciò che deve aver dato origine a una intensa produzione poetica da parte, non solo degli ecclesiastici, ma anche de' laici: fra i laici non mancavano de' giullari convertiti alla contrizione. Uno scambio frequente di composizioni si iniziò allora tra Confraternita e Confraternita, con opera di adattamento, di rifacimento e di traduzione. Le Laude venivano raccolte in volumi, e questi messi a disposizione de' Confratelli negli Oratorj, o distribuiti loro in occasione delle processioni.

Il numero de' Laudarj conservati è imponente: sono circa duecento, e non tutti furono per anco segnalati (2). Alcuni si conservano tuttora nelle loro sedi originarie, ossia negli Archivi delle Confraternite stesse. È una mole di monumenti letterarj di cui nessun' altra nazione d'Europa vanta qualcosa di simile. Certo, in quella congerie, la quantità non è a vantaggio della qualità: quelle Laude, dal lato estetico, non sono sempre, infatti, delle cose portentose. Roba che si direbbe, in massima parte, uscita da una medesima mano, tanto è uniforme e monotona, ben raramente vi si sente l'individuo o vi balena il lampo del vero ingegno. Gli autori, che pure dovettero essere numerosi, si appiattano sotto il velo dell'anonimo, perché ciascuno di essi sentiva di compiere un'opera umile, destinata

(1) V. Bettazzi, op. e loc. cit.

(2) A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie Italiane religiose e morali*, Firenze, Olschki, 1909.

alla collettività; e nessuno si prendeva allora la cura di rimuovere quel velo, come nessuno riescirebbe a rimuoverlo oggidì. Opera schietta e sincera nondimeno, veramente e propriamente popolare, se ce ne fu altra mai, espressa dalla classe borghese dell'Italia medievale, come bene, nel suo insieme grandioso, riconduce davanti alla nostra immaginazione la moltitudine devota de' rimatori sconosciuti e disinteressati che il movimento flagellante fece pullulare un po' dappertutto!

La innovazione operatasi nella poesia italiana, durante la seconda metà del XIII secolo, grazie a' Flagellanti, consisté, dunque, nella trasformazione della Ballata popolare profana in Ballata popolare religiosa. Cambiò il contenuto, restò intatta la forma. Talché, nella penuria in cui siamo di esempj di Ballate profane della prima metà del Duecento, è per l'appunto attraverso le Laude che ci si consente di formarci un'idea delle qualità estrinseche di quelle, delle quali queste adottarono le melodie e gli svariatissimi tipi strofici. Infatti, se le Ballate profane si dispersero come foglie al vento o come voci nella immensità dello spazio, le Laude, per contro, si conservarono in gran numero, appunto perché le raccolte scritte di esse facevan parte della suppellettile sociale di ciascuna Compagnia.

Indubbiamente in quest'opera i Flagellanti avevano avuto de' predecessori: in que' Francescani che il loro Maestro voleva trasformati in *joculatores Domini*, affinché, facendo propria l'arte giullaresca, ossia adottando le forme della poesia volgare profana, se ne valessero a scopo di propaganda religiosa. Ma gli scritti di que' primi « giullari di Dio » andarono dispersi essi pure; il che prova che il movimento di coloro non fu così intenso come parrebbe a prima giunta. Ché, se anche potesse dimostrarsi qualcuna di quelle composizioni essere superstite ne' Laudarj conservati, nonché nel Laudario di Jacopone, ciò non attenuerebbe punto il valore e la portata del fenomeno che si compì per opera dei Flagellanti.

L'origine della Lauda fu variamente spiegata fin qui. C'è chi vi ha veduto la continuazione diretta dell'Inno della Chiesa, chi un contrapposto ad esso, chi non so che altra cosa. Ma si è sempre preso le mosse dal concetto che un rapporto necessario vi sia stato tra l'una e l'altro. Francamente, io non credo a tale necessità. L'Inno e la Lauda appartennero a due categorie di persone, ugualmente dedite bensì alle pratiche religiose, e strette in collaborazione, ma nettamente distinte fra di loro; e adempirono a due funzioni diverse. Il Clero ufficiale continuò ne' suoi Inni senza preoc-

cuparsi della Lauda, e il Laicato devoto cantò le sue Laude senza mirare a soppiantare l'Inno. Che se qualche autore di Lauda può aver tratto l'ispirazione da qualche Inno, ciò avvenne perché coloro solevano attingere la materia un po' dappertutto, senza predilezioni e senza esclusioni. In ricerche di questo genere, quel che conta non è tanto il contenuto, quanto la forma. E di Laude di forma diversa da quella della Ballata, tra le parecchie centinaia che ne abbiamo, non ce n'è neppur una.

La Lauda riprodusse la Ballata in tutte le sue varietà. Come le Ballate erano, oltre che liriche, anche drammatiche, così le Laude furono, non soltanto liriche, sì anche drammatiche. E come la Ballata drammatica era a Monologo o a Dialogo, così la Lauda drammatica fu, in un primo tempo, a Monologo o a Dialogo. I Flagellanti sostituirono alla *ruota* de' danzatori l'assemblea de' Devoti: alla *ruota* del diavolo, la *ruota* di Dio. Intervenire alle adunanze de' Confratelli e partecipare al canto delle Laude, era per essi come andare a una danza. Già, c'è chi sostiene che i Disciplinati si flagellassero ballando: cosa non nuova nella storia delle esaltazioni religiose.

I temi delle Laude liriche furono svariatissimi, naturalmente. Abbandonata la affannosa tiritera della giaculatoria, il sentimento trova, nella nuova forma, il modo di effondersi liberamente. Sono, d'ordinario, elucubrazioni sulla Passione di Gesù e sui dolori della Vergine, incitamenti alla penitenza, raccomandazioni alla misericordia celeste, esaltazioni della dolcezza dell'amor divino, appelli a' ricalcitranti e a' tiepidi, ecc. Più tardi si aggiunsero storie di Santi e orazioni a' medesimi.

I versi della Lauda, come quelli della Ballata, son ripartiti tra un Solista e il Coro: al primo la stanza, al secondo la ripresa. Il Solista può talora essere anche un gruppo di cantori. Durante le processioni, era questo gruppo di voci scelte che regolava la marcia (1). Esso cantava la stanza, e la lunga fila de' Fratelli rispondeva con la ripresa.

(1) Negli *Statuti della Congregazione della B. Vergine Maria de' Battuti* di Bologna, detta anche *Congregatio Devotum civitatis Bononiae*, fatti e composti « tempore generalis Devotionis », ossia nel 1260, al cap. XXVII, si fa esplicita menzione del canto delle Laude: « Statuimus et ordinamus quod, quandocum« que dicta Congregatio iverit per Civi« tatem operando eius penitentiam, quod « nullus de dicta Congregatione debeat « canere letanias et laudes, nisi solum

Senonché, nel centro della *ruota* profana, era avvenuto che il Solista avesse preso talora a parlare non in nome proprio, bensì in nome di un altro personaggio, di un personaggio convenzionale, convertendosi in attore. Ed era anche avvenuto che al discorso di lui rispondesse un secondo attore. Si era determinato, in tal guisa, il dialogo drammatico, in uno sfondo che gli spettatori ricostruivano spesso con la loro immaginazione, ma che, in qualche caso, si concretava addirittura con una messa in scena. Nel cerchio de' Flagellanti, vale a dire nell'interno del loro Oratorio, avvenne, durante il canto della Lauda, il medesimo fenomeno. Soltanto che, in luogo della donna Malmaritata, dell'Amante geloso, della Fanciulla desiosa di marito e che so io, ivi parlarono il Peccatore pentito, il Devoto della Vergine, la « Sorella », la « Sposa spirituale », ecc. Il dialogo, come nella Ballata, vi fu ripartito a libere alternative ovvero stanza per stanza.

Finché al discorso di un personaggio convenzionale della Ballata, gli autori di Laude fecero corrispondere il discorso di un altro personaggio convenzionale, la riproduzione dell'un genere nell'altro fu perfetta. Il Monologo e il Dialogo « amoroso » trovarono riscontro in un Monologo e in un Dialogo « morale ». Il divario incominciò allorché gli autori di Laude diedero la parola a personaggi determinati. In principio, questi furono Gesù e la Vergine, introdotti o a pronunciare discorsi da soli, o a rispondere alle parole altrui, a quelle, per es., del Peccatore, del Devoto ecc., o a dialogare fra di loro. Si crearono così Monologhi e Dialoghi « storici ». La recitazione di essi, per maggiore efficacia simulativa, esigeva soventi l'impiego di qualche accessorio scenico: una croce, qualcuno de' simboli della Passione, un velo da lutto, e simili: un'inscenatura sommaria, in una parola, come quella della Ballata, per la quale poteva esser sufficiente una ghirlanda, un mazzo di fiori, una cesta di insalata e via dicendo. Metta a fronte, chi voglia toccar la cosa con mano, qualcuna delle Ballate che si potrebbero chiamare « del perdono », nelle quali un'amante domanda perdono all'amato, che risponde d'ordinario rifiutandolo e poi accordandolo

« ellecti per Guardianos et Rectorem ..., « qui ..., antequam se separent de domo « dicte Congregationis, teneantur elligere « illos qui debent canere dictas laudes et « letanias. Et sint de mellioribus cantoribus de dicta Congregatione qui dicere « debeant dictas laudes et letanias cum « magna reverentia et honestate ». A. Gaudenzi, *Stat. delle Soc. del popolo* ecc., II, p. 423 sgg.

(*Perdona all'incolpata*, ecc.; cfr. p. 93), con le Laude in cui la Vergine domanda perdono a Gesù per il Peccatore o lo domanda il Peccatore stesso; ovvero le Ballate in cui *Messere* e *Madonna* si chiamano alternativamente con questi appellativi in principio di ciascuna stanza (cfr. p. 93), con le Laude in cui *Figlio* e *Matre* si chiamano ugualmente, con questi appellativi, in principio di ciascuna stanza.

Dunque: Monologhi e Dialoghi « morali », in un primo tempo; Monologhi e Dialoghi « storici », in un secondo. Ora è la Storia che genera il Dramma.

Lo genera perché, una volta messo in iscena un breve episodio « storico » staccato, non tarderà a sentirsi l'opportunità di ampliarlo mediante la riproduzione di qualcuno degli episodj cronologicamente vicini, mirandosi alla reintegrazione di tutto l'avvenimento di cui quell'episodio faceva parte. Il che condurrà, presto o tardi, a introdurre nell'azione nuovi personaggi « storici » e a figurare nuovi sfondi: vale a dire, a moltiplicare il numero degli attori e a complicare la scena.

Così avvenne di fatto. La *Cantio penitentium* de' primi Flagellanti ebbe per soggetto, secondo quel che scrivono i cronisti, i fatti della Passione di Gesù e i dolori della Vergine. In verità i Monologhi e i Dialoghi più antichi son quelli che trattano delle angoscie di Maria a' piedi della Croce, delle parole profferite da Gesù per confortarla e del pianto di lei dopo la morte del Figliuolo.

Questi Monologhi e Dialoghi non potevano venir recitati senza un qualche allestimento scenico e senza la partecipazione di un certo numero di comparse. Ora accadde che, quando si volle riprodurre alcune scene, occorse dare la parola a più di due personaggi. Chi volesse ricercare quale fu la scena in cui per la prima volta fece la sua apparizione il terzo personaggio, potrebbe trovarla, io credo, in quella in cui la Madre geme ai piedi della Croce, prima dello spirare di Gesù. A riprodurla intiera, secondo la narrazione del Vangelo, fu mestieri far parlare non soltanto la Madre, sì anche Gesù e porre in bocca al Figliuolo le parole con le quali questi aveva assegnato, come nuovo figliuolo alla derelitta, Giovanni: « Mulier, « ecce filius tuus »:

> Mamma, esto Jovanni
> ked io te lasso per fillo;
> ne le so mano te mecto ...

e quelle che aveva dette al Discepolo:

> **Jovanni, esto mia Mamma**
> **k'io te lasso per mate;**
> **ne le toe mano la mecto.**

Giovanni doveva trovarsi lì presente, tra le comparse, e a queste parole doveva farsi avanti e profferire la risposta con la quale accettava il pietoso mandato:

> **Signore, et eo la recevo**
> **la Mamma tua e mia;**
> **daraiole aiuto e consillo**
> **iuxta la mia poca possanza (1).**

Ed ecco, con questo intervento di Giovanni, ricostruirsi la scena nella sua integrità storica. Sarà stato questo, sarà stato un altro l'episodio che suscitò l'intervento del terzo personaggio, il procedimento non può essere stato che lo stesso. Ormai non è più il dialogo: è il Dramma A questo punto, la fase rudimentale dello svolgimento drammatico è superata: adesso si entra in quella dello svolgimento organico del Dramma regolare.

Fu questo il momento in cui si sentì il vantaggio della esistenza del Teatro Liturgico. I Flagellanti avevano creato, per via puramente letteraria, una Drammatica loro propria. Ma essi non dovettero tardare a mettere a profitto l'apparecchio scenico del Teatro de' chierici. Si pensi che ne' magazzini delle stesse chiese dove stabilirono le loro sedi, doveva esistere già quanto era loro necessario in fatto di suppellettili: maschere, posticci, armi, costumi. Coloro fecero proprio quell'apparecchio e, a buon conto, trassero esempio dagli espedienti inventati da' loro predecessori per conseguire l'illusione teatrale. Essi dettero vita così a una drammatica nuova, moderna per linguaggio e per struttura, la cui forma era scaturita dalle sorgenti più remote della poesia nazionale.

A tanto e non a più di tanto si riduce, invero, l'influenza esercitata dal Dramma clericale sopra il nascente Dramma laico. Gli studiosi hanno valutato in modo diverso tale influenza, stimando codesta questione potesse risolversi col confronto di qualche testo latino con qualche testo volgare. Procedimento critico affatto illusorio, trattandosi di scritture discendenti da fonti comuni.

(1) Cod. Urbinate, che citiamo più avanti.

Perché il fenomeno sopra descritto si compisse, non era necessario un lungo lasso di tempo: esso poté avvenire rapidamente, tanto era naturale. E benché possa essersi manifestato simultaneamente in più luoghi, ciò nondimeno il luogo dove si manifestò per la prima volta fu l'Umbria. Se anche accadrà a noi di doverlo documentare con monumenti provenienti da altre regioni, si tratta di monumenti recanti, quasi sempre, tracce visibili di origine umbra. Del resto, la cosa apparirà con la necessaria evidenza nel paragrafo seguente. Era il tempo di Jacopone da Todi: di Jacopone, il quale non sappiamo se sia mai stato iscritto in alcuna Compagnia di Disciplinati, ma che fu certamente uno de' principali artefici della trasformazione della Ballata in Lauda e della Lauda in Dramma. Egli ha contribuito a tale trasformazione parallelamente agli oscuri rimatori minori che lavoravano al servizio delle Compagnie, né ha composta alcuna poesia che non sia in forma di Ballata. Nella storia letteraria, Jacopone, certo, fa parte per sé stesso, come fece, forse, parte per sé stesso nella vita: la sua individualità è nettamente distinta da quella degli altri, fra' quali giganteggia. Il Laudario Jacoponico non è un rituale né un'antologia: è un Laudario personale, in cui alle singole composizioni dà unità la passione di un'anima severa, accesa di amor mistico e anelante alla perfezione morale; così come il travaglio di un'anima accesa di amor terreno darà unità al Canzoniere di F. Petrarca. Alcune Laude del poeta di Todi, quelle di carattere non satirico, si divulgarono rapidamente tra i Flagellanti. Costoro le fecero proprie, le cantarono e le inscenarono.

Il capolavoro di questo primordialissimo periodo della storia della Drammatica Italiana, è la *Donna del Paradiso* di Jacopone. Tra le poesie religiose prodottesi in Italia durante tutto il Medio Evo, questa è una delle più popolari, forse la più popolare. Numerosi Mss. la hanno conservata, in redazioni svariatissime e con svariatissimi accenti dialettali: raccolte drammatiche e non drammatiche, miscellanee Francescane e non Francescane; oltre alla edizione Fiorentina del 1490.

Jacopone porta sulla scena il Pianto della Vergine: la parte prevalente della composizione è, infatti, ciò che dicevasi allora il « corrotto ». Nel far ciò egli aveva avuto e aveva degli emuli. Ma il poeta dello *Stabat* li sorpassò tutti quanti, completando il quadro, col riprendere la storia più da lontano: dal momento in cui la Vergine riceve l'annunzio dell'arresto di Gesù. Jacopone ha tenuto sott'occhio la storia della Passione quale la

Vergine stessa, colmando una lacuna de' Vangeli, la aveva rivelata in visione a sant'Anselmo o a san Bernardo, e che molti allora leggevano in una versione contemporanea, piena di vivezza e di colorito, ove parecchi scorgevano la mano di san Bonaventura. Era in quella storia che per la prima volta era stata narrata, parallelamente alla Passione del Figliuolo, la Passione della Madre. Il poeta segue la immane tragedia, trasportandoci dapprima nella casa della Maddalena, al momento in cui un tale, che in san Bonaventura è Giovanni, annunzia alla Vergine e alle altre donne ivi adunate l'avvenuto arresto di Gesù; indi ci dimostra l'esplosione del dolore della Madre, il precipitarsi di lei nella strada, l'assistere che ella fa da lungi al processo e alla condanna del Figlio, la via dolorosa, la elevazione della Croce e la morte del Redentore; il prorompere, finalmente, di lei in gemiti e in lamenti:

Fillo, l'alma t'è scita,
fillo de la sparita,
fillo de la smarita,
fillo attossecato ...

È tutto un ululato della Donna, il quale sembra soffochi la voce degli altri personaggi, compresa quella dello stesso Gesù, che non profferiscono che poche parole. Son tocchi brevi: è un accavallarsi rapido di scene che, per essere rappresentate, non richiedevano che mezzi limitati. L'attenzione dello spettatore resta tutta concentrata sulla protagonista, né vien distratta dagli altri attori e dalla eccessiva complessità del macchinario.

Il Laudario di Disciplinati contenente componimenti rassomiglianti più da vicino a quelli di Jacopone da Todi, è il Laudario della Confraternita di Santa Croce di Urbino. È una copia del sec. XIV, ma il carattere de' componimenti è talmente arcaico da non lasciar dubbio circa la loro provenienza dall'Umbria. I buoni Confratelli Urbinati erano, nel Trecento, rimasti un po' indietro con la moda, e continuavano a cantare cantici all'antica. Le stesse poesie di Jacopone, o almeno, alcune che noi fino ad oggi conoscevamo sotto il nome di Jacopone, vi appaiono in una redazione più primitiva che altrove; sicché si resta persino perplessi circa la loro identificazione (1).

(1) Ediz. GRIMALDI, curata da E. Monaci, in *Studj Romanzi*, 1915. V. la Postilla finale del Monaci, in cui si precisano i caratteri arcaici della raccolta.

La raccolta Urbinate distribuisce le Laude in due gruppi: in quelle che hanno per soggetto la Passione e i dolori della Vergine, e in quelle che trattano del Peccatore: in un gruppo « storico » e in un gruppo « morale », insomma. Alcune, tanto dell'uno quanto dell'altro gruppo, non comportano, altre comportano una messa in iscena, più o meno complicata, siano esse Monologhi, Dialoghi, o siano a più personaggi. Laude di questo tipo se ne trovano, senza dubbio, anche in altri Laudarj, perché l'uso non ne fu smesso per tempo; ma si tratta di composizioni più tarde.

Il Laudario di Urbino ci riconduce a un momento nel quale la nuova Drammatica non aveva ancora trovato, tra i varj schemi metrici della canzone da ballo, quello che fosse il più adatto per sé, e li ricalcava un po' tutti. È ancora un periodo di incertezza tecnica. Ora è notevole che in questo periodo, non si esclude, non dico la collaborazione del giullare, ché questa poteva esplicarsi, anzi credo che realmente si esplicasse, nella composizione delle Laude, ma l'adozione de' metri proprj della poesia giullaresca: di quelli, cioè, che i giullari adoperavano in composizioni di altro genere. Il vecchio professionista della rima, entrando al servizio de' Disciplinati, vi portava il suo proprio tecnicismo. Due componimenti della raccolta Urbinate accusano manifestamente la mano giullaresca (1).

---

(1) L'una, disgraziatamente acefala, a causa dello strappo di una carta, è una narrazione della Passione, seguita da una descrizione delle pene dell' Inferno, secondo la *Visio Sancti Pauli*. L'accenno al Biferno si riferisce al fiume del Molise?

> E lloco pateria [*il peccatore*] state et overno,
> da poi k'è scripto ne lo mal quaderno,
> nullo ne vede luce in sempiterno,
> no li guarisce medico Salerno;
> peiore flume passa k'el Biferno (ediz. *Bis-*):
> loco perdon lo lume e nno descerno
> li ssagurati.
> Quilli ke nne le pene so mandati,
> ke nnon se confessar de li peccati
> dall'infernal demunia so pilliati
> e ssì so ne lo foco strascinati ...

È, sostanzialmente, la forma strofica del *Sirventese* di Ruggeri Apuliese, che abbiamo ricordato a p. 51: forma originatasi dalla necessità mnemonica del recitatore di avere, in fondo a ciascuna stanza, semasiologicamente compiuta, l'espediente rimico che gli consentisse di rammentare il principio della stanza successiva. È questa forma strofica che, ridottosene più tardi e fissatosene il numero degli endecasillabi a tre, ha prodotto il metro del Sirventese storico italiano, coincidente, per mero caso, con quello della Saffica, alla quale lo si suole erroneamente ricollegare. L'altra composizione è drammatica; v. nel prospetto, II, n.° 12. È la sola che si abbia in settenarj accoppiati. La scena non ha alcun fondamento nella Scrittura, ma è inventata di sana pianta da uno che ha immaginato un fantastico dialogo tra la Vergine, la quale si trova smarrita in mezzo alla strada, colta dal dubbio sulla sorte del Figliuolo, e alcune donne che ella incontra per caso. Costoro avevano ve-

Ma da questo periodo di incertezza non si tarderà a uscire: presto la Lauda dammatica troverà un assetto metrico stabile, tale, a un tempo, che le consentirà ogni sviluppo ulteriore.

Ecco ora un Prospetto delle Laude drammatiche di Urbino. Il lettore potrà trovarvi la conferma di quel che noi abbiamo detto poc'anzi. Nello stesso tempo, per chi lo volesse, esso potrà valere come punto di riferimento per classificare le Laude congeneri che si trovano nelle raccolte di data posteriore.

I. MONOLOGHI E DIALOGHI NON COMPORTANTI NECESSARIAMENTE UNA MESSA IN ISCENA.

1. De conversione Peccatoris. *Lasso me, sirò dannato.* Pentimenti del Peccatore. Unica (TENNERONI, p. 140).
2. S. T. *Jhesu Christo, a voi m'accuso.* Apostrofe del Peccatore a Cristo. Manca nel Tenneroni.
3. Item alia. *Lamentome cum dolla.* Come sopra. Unica (TENNERONI, p. 137).
4. De recomandatione ad beatam Virginem. *O Regina cortese.* Il Peccatore parla alla Vergine; segue la *Responsio* di costei. Diffusissima: 34 mss., di cui uno la dà a Jacopone (TENNERONI, p. 194).
5. De misericordia beate Virginis circa peccatores. *O Cristo sperança mia.* Maria prega Gesù per il Peccatore. Dialogo ripartito stanza per stanza. 3 mss., uno de' quali la dà a Jacopone (TENNERONI, p. 171).
6. Item alia. *Non te maravillare.* Come la precedente. Gesù risponde una sola stanza. Unica (TENNERONI, p. 162).
7. S. T. *Mamma, tanto èi pietosa.* Come la precedente. Il dialogo tra *Mamma* e *Fillo* è ripartito stanza per stanza. 4 mss., di cui uno lo dà a Jacopone (TENNERONI, p. 151).

II. MONOLOGHI E DIALOGHI COMPORTANTI UNA MESSA IN ISCENA.

1. De compassione Filii ad Matrem tempore Passionis sue. *Mamma, como dolore de morte.* Gesù dalla Croce conforta la Vergine, annunciandole che al terzo giorno tornerà. Unica (TENNERONI, p. 151).

---

duto un tale sottoposto a' tormenti, e ora, all'imbattersi con la sconosciuta, apprendono da lei le fattezze di colui ch'ella ricerca, e che sono, ahimé, quelle del tormentato! Così la Vergine apprende la sorte di Gesù. L'autore ha creata una situazione nuova e la sua composizione è tutt'altro che priva di efficacia drammatica.

2. De compassione ad Virginem. *Regina de lo pretioso fillo.* Annunzio dell'arresto da parte di un Nunzio. Scena in casa della Maddalena, ove trovasi la Vergine, circondata dalle altre donne. Unica (TENNERONI, p. 228).
3. De compassione Matris ad Filium. *O fillo mio Iesu, Tu si crucifixo per l'omo salvare.* Apostrofe della Vergine alla Croce. Unica (TENNERONI, p. 175).
4. De dolore Matris. *O core mio dolloso.* La Vergine racconta alle « Sorelle » la morte di Gesù. Unica (TENNERONI, p. 169).
5. De Planctu Virginis. *Sorelle, pregovo per mi' amore.* A' piedi della Croce, dopo spirato Gesù. La Vergine prega le « Sorelle » di non fare « grido e rumore » e di allontanarsi da lei:

   No mme facçate plu compagnia,
   kė nno vo dicano villania
   vostri mariti ...
   Ed io me vollo qui remanere ...

   Unica (TENNERONI, p. 244).
6. Item alia de eodem. *Planga la terra, planga lo mare.* Pianto della Vergine, di effetto veramente possente: uno de' più notevoli del genere. Unica (TENNERONI, p. 216; ediz. anche in MONACI, *Crestom.*, p. 469).
7. Item alia de eodem. *Vui ke amate lo Creatore.* Lamento della Vergine. 10 mss., uno de' quali lo dà a Jacopone (TENNERONI, p. 263).
8. Item alia de eodem. *Onne mi' amica e bbenvolgente.* Come la precedente. La Vergine parla « alla gente ». 2 mss. (TENNERONI, p. 179).
9. Item alia de eodem. *Peccaturi, or ve levate.* Maria parla ai peccatori, mentre si vengono svolgendo le scene della Passione. Unica (TENNERONI, p. 210).
10. Item alia de eodem. *Amor, Jhesu Christo amore.* Lamento della Vergine dopo la morte di Gesù. Unica (TENNERONI, p. 56).
11. De Planctu Virginis. *Ancor non sacça la condictione.* Dialogo tra una « Sorella » e Maria. Per la strada del Golgota, dopo la morte di Gesù, una « Sorella » domanda a Maria, reduce, il motivo della sua tristezza:

    Quasi uno modo de femena svolta
    k'avesse la memoria cagnata,
    cusì vai per la via daiendo volta.
    Per aventura, non te nni si addata?
    Forsi li toi te fecer mal'accolta?
    Site partuta da lor corroçata?
    Oi qualke cara cosa t'ànno tolta
    ke pari quasi folle diventata?

    La Vergine narra la sua storia; e la « Sorella » risponde:

    Sorella, lunga fuga vorri' fare
    acçò ke no n'avissi affictione,
    ka questo mondo è como lo mare
    pleno d'angussa e de confusione ...

    Unica (TENNERONI, p. 57).

12. Item alia de eodem. ***Sorella, tu ke plangni.*** Altro dialogo tra la « Sorella » e Maria, che va in cerca del Figliuolo. Con la prima sono altre « Sorelle ». Ella, ignara, dice:

> Sorella, tu ke plangni
> e ccotanto te langni,
> si la vista non mente,
> pari de bona gente,
> onesta e vergognosa
> plu ke religiosa;
> e ss'ài tanto placere
> k'el cor ne fai dolere
> de la tua dolentia,
> dinne, per cortesia,
> ki ssi e de qual gente
> e pperké vai dolente ...

E Maria:

> ... Perdut'ò ad un puncto
> çò cke nnel vostro cunto
> vui avete cuntato:
> un fillo delicato
> lo quale, s'io nno ll'aio,
> iammai non vivaraio ...

La « Sorella » la invita a smettere il pianto:

> s'ell'è in nesuno canto,
> tanto lo cercarimo
> ke lo retrovarimo;
> farintelo asapere ...

La Vergine descrive le fattezze del Figlio:

> Li so capilli foro
> como lo bactut'oro;
> la fronte latiosa
> candida plu ke rosa;
> e le soe belle cilla
> detracte a maravilla ...

Le « Sorelle » hanno, ahimé, veduto colui:

> Sora, veduto avemo
> uno omo ke credemo
> ke aia nome Christo;
> ma è si bactuto e ppisto,
> alliso e 'nsanguenato
> ke, ssi fó dillicato,
> or non se pò parere ...

Segue l'esplosione del dolore della Madre e il conforto delle Donne. Mette conto di rilevare che ciascuna interlocuzione è preceduta dalla rubrica: ***Responsio.*** Il

copista ha sentito il bisogno di apporre questa notazione, che manca nelle altre composizioni, pel fatto che la presente non è in forma di Ballata, e quindi la partizione delle interlocuzioni non coincideva con le stanze di quelle. Unica (TENNERONI, p. 244).

13. De recommendatione ad Virginem in Assumptione sua. *Madonna, vui andate.* La Vergine è sul punto di essere assunta in Cielo. Il Peccatore si raccomanda a lei che risponde:

Se lo dilecto mio Fillo me clama
ke mme ne dega gire a Pparadiso,
allegrite qualunque core m'ama ...

Unica (TENNERONI, p. 150).

III. LAUDE DRAMMATICHE A PIÙ DI DUE PERSONAGGI.

a) *Senza messa in iscena.*

1. De misericordia beate Virginis circa Peccatores. *Dolce mio Creatore.* Il Peccatore prega Gesù di non abbandonarlo. Gesù risponde sdegnato. Il primo prega la Vergine. Ella si rivolge a Gesù, che è sempre sdegnato, ma che, alla fine, accorda il perdono. Unica (TENNERONI, p. 101).

b) *Con messa in iscena.*

2. De lamentatione Sponsarum spiritualium. *Oi bella sponsa, non sai.* Un « Fratello » annuncia a una « Sposa » la morte di Gesù. Ella non crede. Passa, in quel momento, la Madre. L'altro dice:

Esto la Mamma ke passa
e ttucta se va sciliando ...

La « Sposa » si dà a correre in cerca di Gesù. Davanti alla Croce, si impegna un dialogo tra lei e la Croce stessa; poi un altro tra lei e lo Spirito Santo. Unica (TENNERONI, p. 182).

3. De mutua lamentatione. Mater et Filius. *Mamma, lo plancto ke ffai.* Dialogo tra Gesù crocifisso e la Vergine. Sulla fine, la presentazione di Giovanni. V. qui addietro, p. 247. Unica (TENNERONI, p. 131).

4. Item alia de eodem. *Donna del Paradiso.* V. p. 249.

III.

I Laudarj Perugini.

Varie consuetudini de' Disciplinati. I Disciplinati di Perugia. Codificazione del loro rituale. Gli autori Perugini di Laude. Innovazioni tecniche introdotte da essi. Canto *pasquale* e Canto *passionale*. Fonti delle Laude drammatiche. L'uffiziatura de' Fratelli defunti. Le Confraternite di Perugia. Il Laudario di San Fiorenzo e quello di Sant'Andrea. Repertorio e analisi del Teatro Perugino del sec. XIII e del XIV.

Se il canto delle Laude formava un obbligo per tutte quante le Compagnie di Disciplinati, vario era il modo come ciascuna di esse vi adempiva. Ciò vedesi da' Laudarj, e dipendeva da circostanze particolari. Presso alcune Compagnie, non si cantavano Laude se non ne' giorni della Settimana Santa; presso altre anche in altre ricorrenze. Inoltre, mentre il canto era lirico dappertutto, alcune Confraternite avvicendavano le Laude liriche con le Rappresentazioni drammatiche.

Questa consuetudine, per molto tempo, fu propria de' Disciplinati dell'Umbria, il cui centro maggiore, Perugia, divenne una vera e propria officina di elaborazione teatrale: quella che non solo provvedeva a' bisogni proprj, ma donde facevan venire i copioni i Disciplinati delle città e de' paesi circostanti, desiosi di imitare i Confratelli del capoluogo. Più tardi, il copione perugino fu adottato da' Disciplinati di altre regioni, ove, sottoposto a più profonde rielaborazioni, a seconda de' gusti e delle necessità locali, diede luogo alle più complesse produzioni del Teatro Medievale d'Italia. Il quale pertanto, nella forma letteraria che assunse definitivamente, è di origine Perugina. È questa la importante scoperta fatta, nel 1871, da Ernesto Monaci (1).

Presso alcuni storici della letteratura italiana, è divenuto quasi un luogo comune lo spiegare il fenomeno perugino con non so quali argomenti di psicologia collettiva umbra. Io non oserò di contestare il valore di simili argomenti, pensando che la psicologia è cosa che può farsi entrare

(1) *Uffizj drammatici de' Disciplinati dell' Umbria* cit.

un po' dappertutto, senza recar danno a nulla. Soltanto, con la semplice psicologia non si fa del teatro.

Le Compagnie di Disciplinati che vennero sorgendo in Perugia tra gli ultimi decennj del sec. XIII e i primi del XIV, accolsero un numero considerevole di affiliati, e, sia mercè le oblazioni di costoro, sia mercè i lasciti de' benefattori, assursero presto a uno stato di floridezza economica che consentì loro di erigere Oratorj, di farli ornare di opere d'arte, di fondare ricoveri per i pellegrini e ospedali per gl'infermi, e di attendere con larghezza ad altre opere di pubblica e privata beneficenza.

Naturalmente, le somme maggiori che esse erogavano erano quelle destinate alle spese del culto, desiderando che questo si facesse, da un lato, sempre più intenso, dall'altro, sempre più fastoso e attraente. Così, mentre altrove i Disciplinati si limitavano ad ascoltare o a recitare gli uffizj canonici solo in alcuni giorni festivi, in Perugia il numero delle feste aumentò, e i Disciplinati diedero ai loro festeggiamenti una grandiosità musicale e teatrale sconosciuta altrove.

Le consuetudini de' primi Disciplinati non comportavano, infatti, che il canto delle Laude della Passione e la recitazione de' Dialoghi *De mutua lamentatione Matris et Filii*. Repertorio esiguo, senza destinazione cronologica fissa, giacché i fatti della Passione potevansi commemorare in quasi tutti i giorni. Istituite le Compagnie stabili e impostosi a' Confratelli l'obbligo di partecipare a tutte le funzioni di chiesa, si impose loro anche quello di uniformarsi al calendario ecclesiastico. Il vecchio repertorio restò allora circoscritto ai giorni della Settimana Santa, mentre il canto delle Laude si venne estendendo anche agli altri. Innestato così al servizio divino, quel canto ne divenne una sorta di integrazione laica. Nel margine della liturgia ufficiale, venne a formarsi una liturgia nuova, con un cerimoniale suo proprio, con una sua propria melodia; la quale, in origine, era stata la melodia popolare della canzone da ballo, ora rielaborata da' nuovi contrappuntisti che i Disciplinati assoldarono.

Del modo come solevano cantarsi le Laude liriche in un Oratorio noi leggiamo una descrizione particolareggiata in un Rituale Assisiate che ricorderemo più avanti. I Confratelli, vestiti di sacco, assistevano al canto di una lezione. Indi il Priore (« Minister »), da solo e a bassa voce, diceva il *Pater Noster*. Al « et ne nos inducas in tentationem », detto a voce alta, gli altri rispondevano: « Sed libera nos a malo ». Squillava la cam-

panella, e tutta « la Disciplina », ossia tutta l'assemblea, si poneva in quiete. Immediatamente si levava colui che doveva cantare le « Laudes « vulgares ». L'estensore del testo avverte che costui debba muovere « corda Fratrum ad planctum et lacrimas » e che gli assistenti debbano intendere « magis ad verba quam ad vocem »; perché talora ci sarà stato bene qualcuno che si sia messo a far la critica del cantore, o la cui attenzione sia stata attratta più dalla qualità del suono che dal significato delle parole. Ne' Venerdì e negli altri giorni in cui si commemorava la Passione, « cantentur » scrive il Rituale « Laudes de *Paxione Salvatoris* et *mestis-* « *sime Matris eius* ». Nelle Domeniche e negli altri giorni festivi di qualsiasi altro tempo, « cantentur *Laudes diei vel festi* », ovvero delle altre, secondo « diei devotionem vel solemnitatem festi vel temporis dispositio- « nem ». Il cantore cantava la « stantia », gli altri rispondevano cantando il « versus », cioè la ripresa. Si dava quindi un segnale, con la campanella o altrimenti, e tutti tornavano in silenzio. Il cantore cantava la seconda « stantia » e il Coro ripeteva la ripresa. Così sino alla fine della Lauda. Allora il cantore tornava al proprio posto, e si faceva la disciplina per lo spazio di un *Pater Noster*, che tutti recitavano in silenzio.

Da un altro Rituale, che pure ricorderemo più avanti, apprendesi che le Rappresentazioni solevano farsi dopo la celebrazione delle funzioni canoniche. Tra queste e quelle si intercalava la disciplina. Però, mentre a tutti era fatto obbligo di assistere alle funzioni e partecipare alla disciplina, assistere alla Rappresentazione era facoltativo. La Domenica, la Rappresentazione si faceva di mattina, dopo la messa e la predica; il Giovedì Santo, dopo la lavanda. E poiché fare la disciplina si diceva « fare la « devozione » (1), così il nome di *Devozione* fu esteso a designare anche la Rappresentazione drammatica, rimanendo comune a' due generi il nome di *Laus*.

Conseguenza della accresciuta intensità del culto e della fastosità delle celebrazioni, fu, in Perugia, il bisogno, presto sentito, di un repertorio lirico

(1) Tale fu l'accezione che il nome di *Devozione* aveva assunto presso i Flagellanti. In origine, esso designava propriamente la processione e tutto l'insieme delle funzioni religiose. Le peregrinazioni dell'anno Alleluia e quelle de' Flagellanti del 1260 erano chiamate *Devozioni*; veggansi i passi di Salimbene e degli altri cronisti, che abbiamo riferito più addietro, a p. 228 sg.

e drammatico scritto, più copioso e meglio rispondente alle nuove esigenze. Pertanto, mentre, da un lato, si provvedeva al reclutamento e all'addestramento di un personale adatto, dall'altro, si provvedeva alla compilazione del « Libro de Laode ». Il « Libro de Laode » divenne, per i Confratelli laici, ciò che per i chierici erano il *Messale*, il *Sacramentario*, l'*Antifonario*, il *Tropario* ecc.: un libro sacro (1).

La compilazione del primo « Libro de Laode », in Perugia, non dové essere la faccenda di un giorno. La pratica delle Laude comprendeva una buona metà de' giorni dell'anno; onde si trattò di provvedere alla composizione di poco meno che duecento Laude. Comunque, al principio del sec. XIV, l'opera doveva essere di già compiuta. A quest'epoca, la Lauda del tipo che diremo Jacoponico-Urbinate, ossia la Lauda in forma di ballata minore, cessò di essere in voga, in Perugia, e cedette il posto alla Lauda di un tipo nuovo. La prima però non fu disusata del tutto, ma continuò a esistere, specie nelle località più piccole e nelle più remote dal centro Perugino.

Che coloro ai quali venne affidato il compito non facile di codificare gli usi delle Confraternite e di redigere i testi letterarj, siano stati della gente rozza, è cosa che può immaginarsi sol quando non si siano esaminate a fondo quelle composizioni, disgraziatamente ancora, in gran parte, di difficile accesso. Anche questo è un vecchio luogo comune, divulgato nel tempo, ormai tramontato per gli studiosi, in cui soleva qualificarsi rozzo tutto ciò che non avesse certe levigatezze retoriche o che fosse scritto nella favella materna dell'autore non Toscano. Se i rimatori Perugini non impiegarono certi espedienti stilistici e non sognarono nemmeno di scrivere in un linguaggio diverso dal proprio, pur trattandolo letterariamente, non per questo devono credersi della gente incolta. Erano, al contrario, persone

(1) De' varj libri sacri quello che rassomiglia più da vicino al Laudario Perugino, nella conformazione esterna, è il *Troparium-Prosarium*. Nel *Troparium* Nonantolano della Nazionale di Roma, ricordato a p. 140, c'è tutta una sezione che potrebbe chiamarsi *Laudarium* senz'altro: ivi le didascalie somigliano talmente a quelle de' Laudarj Perugini, da far pensare che qualcuno de' compilatori di questi possa aver tenuto sott'occhio qualche raccolta di *Laudes* Sangalliane. Si mettano a confronto le didascalie che seguono con quelle che riferiamo a p. 275 sgg.:

Laus in Natale Domini
Laus in sancti Stephani
Laus in Natale sancti Silvestri
Laus in Epiphania Domini etc.

aventi familiarità coi libri sacri, non solo, ma anche con le opere degli scrittori, e fra queste con alcune che non andavano per le mani di tutti, nemmeno degli ecclesiastici. Erano persone scaltrite nel maneggio della rima volgare, ciò che non è stata mai una cosa da tutti, nemmeno nel Due e Trecento; capaci di trarre, dal fondo del proprio linguaggio, ogni elemento, lessicale e fraseologico, atto a rendere il testo sacro. Erano esperti nell'uso di ogni risorsa, di ogni accorgimento imposto dalle necessità della poesia e della scena. Quelle Laude Perugine sono, infatti, de' veri gioielli, per brevità, semplicità, chiarezza e precisione: pregi conseguiti dagli autori con procedimenti che sarebbe ingenuità il chiamare da gente ingenua. Esse rappresentano, nella storia della Poesia, il momento stesso che, nella storia dell'Arte, rappresentano le pitture di Assisi e di Orvieto.

In una città non grande, qual'era la Perugia medievale, di persone abili alla bisogna non doveva essercene dovizia. Chi scorra le Laude Perugine ne riporta l'impressione di cose composte da una persona sola, ovvero da un numero ristretto di persone, collaboranti sotto un'unica direzione, come in una bottega d'arte. A voler ricercare la personalità di que' rimatori per entro alla folla de' Laici, si farebbe opera vana. Indubbiamente coloro furono degli ecclesiastici messisi al servizio de' Laici, di cui avevano interesse di favorire l'attività religiosa. Il pensiero potrebbe spingersi sino a ravvisarvi de' Domenicani, considerando la particolare conoscenza che, in certe Laude per santi Domenicani, coloro mostrano di possedere delle fonti Domenicane. Certo, l'Ordine de' Predicatori favorì il movimento flagellante, ma questo, che è il solo indizio che si raccolga dallo studio delle Laude, è cosa troppo tenue (1).

Sia nella codificazione dell'uffiziatura, sia nella composizione delle Laude, i Perugini apportarono innovazioni profonde e durature.

Una volta fermatosi che le Compagnie dovessero uffiziare per tutto l'anno, presso che ininterrottamente, e che, per conseguenza, il Laudario

---

(1) Il MONACI, op. cit., p. 25, ammetteva senza esitazione che la Lauda per san Domenico, avente questa chiusa:

Respondent OMNES FRATRES:

En Cielo el provedecte
Quist' *Orden sancto dei Predicatore*;
Or te piaccia, Signore,
Che faccia frutto en noie tua disciplina;

provenisse direttamente da' Domenicani. La stessa provenienza avrebbe, secondo lui, l'altra Lauda per san Pietro Martire. Dall' Ordine Eremitico proverrebbe, invece, la Lauda per sant'Antonio Abate.

dovesse essere un organismo completo, compilato secondo il calendario canonico, essi destinarono alcuni giorni al canto delle Laude liriche, altri alla recitazione delle Laude drammatiche, ossia delle *Devozioni*. Circa ottanta giorni furono destinati alle prime, altrettanti alle seconde. Delle feste « de tempore » furono giorni di *Devozione*: tre delle Domeniche dell'Avvento, uno de' giorni delle Quattro Tempora precedenti il Natale, la Vigilia e il giorno di Natale, quelli dell'Epifania e della Domenica *infra* l'Ottava, della Purificazione e dell'Annunciazione; inoltre, tutti i giorni della Quaresima e della Settimana Santa, la Pasqua, il Lunedì di Pasqua, l'Ascensione, la Pentecoste e l'Assunzione. Delle feste Santoriali: la Conversione di san Paolo, la Cattedra di san Pietro, la Decollazione di san Giovan Battista, il San Matteo e il San Simone; e le feste de' santi aventi culto speciale in Perugia, cioè: san Pietro Martire, san Domenico, sant'Antonio Abate e san Fiorenzo.

Un'uffiziatura speciale fu creata per i Fratelli defunti.

L'opera letteraria de' rimatori Perugini fu opera consapevole. Volendo disciplinare il canto di entrambi i generi di Lauda, essi pensarono di unificarne la forma, adottando un unico tipo strofico. Fra i tanti schemi metrici della Ballata, diedero la preferenza a quello della Ballata maggiore; per ragioni musicali, certamente: fors'anche perché la stanza di otto versi si prestava, meglio delle altre più brevi, a sviluppare le parlate. La melodia della Ballata maggiore era, senza dubbio, una melodia allegra. Infatti i rimatori e i musicisti Perugini la designarono con la denominazione di modo o canto *pasquale*.

Poiché essa non era adatta per i giorni in cui si commemoravano avvenimenti luttuosi, per questi bisognò inventare una forma nuova. Tale forma fu la sestina ottonaria. Di questa figura strofica non si hanno esempj anteriori, e il merito di averla creata sembra rivenire a' rimatori Perugini. Merito grande, indiscutibilmente, ove si pensi che da essa derivò, checché altri fantastichi di diverso, la classica ottava della poesia italiana. Questa seconda forma fu detta modo o canto *passionale* (1).

(1) Delle due denominazioni, la prima appare, ne' Mss. che studiamo in questo §, se ho ben veduto, una sola volta: *Incipiunt* MARIA MAGDALENA, JACOBI *et* SALOME *similiter ad modum pasquale* (Lauda per la Pasqua). La seconda non ricorre mai. Però v. quel che dico del codice che studio al § sg., ove le due denomi-

Tutte le Laude liriche erano al canto *pasquale*. Delle drammatiche erano *pasquali*: alcune di quelle dell'Avvento, le Laude del Natale, dell'Epifania, della Purificazione, dell'Annunciazione, della Natività della Vergine, della Resurrezione, dell'Ascensione, della Pentecoste e dell'Assunzione. *Pasquali* erano, inoltre, tutte le Laude Santoriali. Al canto *passionale* erano: una dell'Avvento (*L'Anticristo e il Giudizio finale*), tutte quelle per la Quaresima, per la Settimana Santa e per la Decollazione di san Giovanni. È interessante osservare come, al Mattutino della Pasqua, si passasse rapidamente dal canto *passionale* al canto *pasquale*, poiché vi si recitavano due Laude, di cui la prima figurava la visita di Pietro alla Vergine ancora in lacrime, la seconda, il sopraggiungere delle Marie che vengono a recare alla Madre l'annunzio della avvenuta resurrezione del Figliuolo.

La recitazione fu svincolata dal Coro che, nel periodo precedente, ripeteva, dopo ciascuna stanza *pasquale*, la ripresa, e fu resa libera. Molte volte, anzi, la ripresa fu del tutto soppressa. Al Coro fu lasciato soltanto, e non sempre, una parte limitata a un canto introduttivo e a un canto finale: un canto invitatorio o propiziatorio, e un canto gratulatorio. In luogo di tutto il Coro, ossia di tutta l'assemblea, questo canto fu affidato, a volte, a due soli cantori e anche a un cantore solo. Le didascalie de' codici fanno precedere, infatti, a quelle stanze, l'indicazione « Devoti », ovvero « duo Devoti », ovvero « Homo Devotus »; così come nelle Laude liriche. Alcune Laude *pasquali* si chiudono con una semistanza, che fa ripensare alla *tornada* trobadorica, ma che altro non è qui che il succedaneo della ripresa. La stanza, già riserbata a un'unica interlocuzione, fu spezzata in due o più interlocuzioni, restando intatta l'unità del verso.

Le materie furono derivate direttamente da' libri sacri e talora, come ho accennato dianzi, dagli scrittori. La trattazione consisté, in sostanza, in una parafrasi del testo latino, e tale parafrasi fu, in certi casi, addirittura pedissequa. Durante la Quaresima, che era un periodo di Rappresentazioni quotidiane, si mettevano in iscena gli episodj della vita di Cristo narrati

nazioni si incontrano a ogni passo. Di esse non mi è riescito di trovare riscontri, altro che in un *Ordinatio divini Offitii iuxta consuetudinem ecclesiae Cathedralis Tarvisianae de anno 1524* (Ms. della Bibl. Universit. di Bologna, n. 2377), ove si legge, c. 56: « Et cantores respondent « " Kyrieleison " in *tono paschali* » etc. « " Gloria in excelsis Deo " cantatur et « cantatur etiam in *tono paschali* » etc.

nel Vangelo del giorno, contenendoli rigorosamente entro i limiti de' versetti riferiti in ciascuno di questi. Erano Rappresentazioni brevissime: la spiegazione drammatica del Vangelo della Messa: forse si recitavano subito dopo terminata la Messa stessa. Alle Laude derivate da' Vangeli del giorno fu assegnata la denominazione speciale di *Laudes Evangeliorum*, o *Laude Evangelice*. Ecco un esempio di *Laus Evangelii*, secondo il testo di un Laudario che ricorderemo fra poco:

MISSALE ROMANUM.

DOMINICA QUARTA QUADRAGESIME.

Secundum JOHANNEM:

In illo tempore, abiit Jesus trans mare Galileae quod est Tyberiadis, et sequebatur eum multitudo magna, quia videbant signa quae faciebat super his qui infirmabantur. Subiit ergo in montem Jesus, et ibi sedebat cum Discipulis suis. Erat autem proximum Pascha: dies festus Judaeorum.

Et cum sublevasset ergo oculos Jesus et vidisset quia multitudo maxima venit ad eum, dixit ad Philippum:

« Unde ememus panes ut manducent « hi? » Hoc autem dicebat tentans eum. Ipse enim sciebat quid esset facturus.

Respondit Philippus:

« Ducentorum denariorum panes non « sufficiunt eis ut unusquisque modicum « quid accipiat ».

Dixit eis unus ex Discipulis eius Andreas frater Simonis Petri: « Est puer « unus hic qui habet quinque panes or« deaceos et duos pisces; sed haec quid « sunt inter tantos? ».

Dixit ergo Jesus:

« Facite homines discumbere ».

LAUDARIO *V*.

LAUS XXVI EVANGELII. DIE DOMINICA.

Turbe sequantur Christum et CHRISTUS *dicat:*

Gente che me sequitate,
Fermate la vostra sperança;
Ch' io so quil che l' Alto Pate
À mandato per certança; 4
E per levarvo dal peccato
Serò morto e condannato.

CHRISTUS *ad Filippus:*

O Filippo, du' averimo
Pan che basta a tanta gente? 8

℟ FILIPPUS:

Io non so come farimo,
Ch' io me credo certamente
Che pan de doiecento denare
Non bastiria per loro mangiare. 12

ANDREAS *ad Christus:*

Ei c' è qui un gintil signore
C' à doie pesce e cinque pane,
Ma tra tante mangiadore
Quisto poco que serane? 16

CHRISTUS *ei:*

Or lo faite giù sedere
E mo ll' ò dar mangiare e bere.

DisciPULI *ad Turbas:*

En quisto luoco ciascun se pose
E aconciatevo a mangiare, 20
Ché forsa sete beie gravose
Per lo troppo caminare,
E de mangiare ancora è ora;
Però non faite più dimora. 24

Erat autem foenum multum in loco. Discubuerunt ergo viri numero quasi quinque milia.

Accepit ergo Jesus panes et cum gratias egisset, distribuit discumbentibus. Similiter et ex piscibus quantum volebant. Ut autem impleti sunt, dixit Discipulis suis: « Colligite quae superaverunt fragmenta ne pereant ». Collegerunt ergo et impleverunt duodecim cophinos fragmentorum ex quinque panibus ordeaceis et duobus piscibus quae superaverunt his qui manduraverant. Illi ergo homines cum vidisset quod Jesus fecerat signum, dicebant: « Quia hic est vere Propheta qui « venturus est in mundo ».

Omnes sedentes, CHRISTUS *accipiens panem gratias agat et frangendo dicat:*

A te, Pate, gratie done
E al tuo nome gratie rendo.
Mangiate, gente, d'esto pane
Ch'io dal Padre mio comprendo; 28
E voie, Descepoie, siate acorte,
De quil c'armane enpire le sporte.

TURBE *dicant:*

Per quisto segno c'aie mustrato
Ciascheduno e lluie più crede 32
Che l'Alto Padre l'à mandato
En quisto mondo, a darne fede
D'andare en Cielo en Paradiso,
A veder lo suo chiar viso. 36

In altri casi, la trattazione fu alquanto più libera. Per precisare il modo di lavorare de' nostri autori, non sarebbe senza interesse di studiare, caso per caso, sino a qual punto essi solessero tenersi legati al testo narrativo e dove si consentissero di ampliarlo. I primi conati di volo della fantasia drammatica italiana sono qui, in queste amplificazioni: conati assai timidi, in verità. Mi accontenterò di ricordare, come esempio, la Lauda del Natale. Ivi il redattore si è attenuto strettamente alla narrazione Scritturale, ma, quando glie n'è venuto il destro, ha amplificato. Così ha fatto nel mettere in iscena il viaggio della coppia di Nazareth verso Gerusalemme. Qui egli ha introdotto un episodio nuovo: quello del bussare che i due fanno a una casa, chiedendo alloggio, e la repulsa brusca che ricevono da parte degli abitanti; il girovagare di quelli attraverso i campi e il loro rifugiarsi sotto una piccola trasenna, dove nasce il Redentore. Si veda, più in là (p. 283) la scena realistica della Pentecoste, in cui gli

Apostoli, dopo la discesa del Paraclito, sciolgono le lingue a profferire una congerie di strane parole, per simboleggiare le favelle esotiche da essi miracolosamente apprese in quel momento. Riferirò la Lauda pel dì delle Ceneri. Essa deriva dalla Lezione Scritturale di quel giorno, ma va considerata l'indipendenza della trattazione. Dal testo di Gioele l'autore non ha preso che lo spunto; malgrado una reminiscenza da San Paolo (*II ad Cor.* 6, 2; cf. v. 13), il resto è uscito dalla sua testa.

MISSALE ROMANUM.

FERIA IIII CINERUM.
LECTIO JOHELIS PROPHETAE.

Haec dicit Dominus:

« Convertimini ad me in toto corde « vestro in ieunio, fletu el planctu et scin- « dite corda vestra et non vestimenta « vestra.

« Et convertimini ad Dominum Deum « vestrum, quia benignus et misericors est « et patiens et multae misericordiae et « praestabilis super malitia. Quis scit si « convertatur et ignoscat Deus et relinquat « post se benedictionem, sacrificium et « libamen Domino Deo vostro?

LAUDARIO *P*.

HEC LAUS DICITUR IN PRIMA DIE QUADRAGESIME.

Incipit CHRISTUS:

A me, figliuole, ve convertite
Ch'e' so el vostro Redentore;
Peccator, or lo facete
De puro et alegro cuore, 4
E più no ll'endutiate,
Ché tosto sarete chiamate.

CHRISTUS:

Convertite a Dio verace,
Quil ch'è pien de piatientia; 8
Egl'è pien de tucta pace
E perdona omne offe[n]sa;
Sì tul fai, figliuol, col cuore
E con delectoso amore! 12

PECCATORES:

Ecco el tempo molto acepto
Ed è molto gratioso;
Noie faremo el male aspecto;
Peccator, levanne suso; 16
Voie udite que n'à dicto
Quil Jhesu Christo benedicto.

PECCATORES:

En che modo dinne, Christo,
Ne devemo convertire? 20
Aspero ponto ne par quisto,
Che noie nol sapem vedere,
Ma tu, charo nostro Signore,
Per amor dillo al Peccatore. 24

Canite « turba in Sion; sanctificate ieiunium, vo-« cate coetum; congregate populum; sanc-« tificate ecclesiam; coadunate senes; con-« gregate parvulos et suggentes ubera »; etc.

CHRISTUS:

Con degiune e con piatade,
Figliuole, a me ve convertite;
E con suspire d'entor tante (?)
Dei peccata che facte avete; 28
Ché se dividan tucte el cuore
E non gle vestementa de fuore.

CHRISTUS:

Per ch'i' ò gran gilos[i]a
Del mio popol tucto quanto 32
Che non semente çançania
El demonio en alcun tanto,
Vagghiate sempre en termore
En oratione a tucte l'ore. 36

Nelle Laude Santoriali, la trattazione fu ancora più libera, segnatamente in quelle nelle quali il testo fondamentale non era il Vangelo.

Naturalmente, il sentimento municipale non manca di far capolino in queste Laude. La menzione di Perugia e de' Perugini non è infrequente nelle Laude liriche, ove spesso si invocano i Santi locali. Delle Laude drammatiche ne va segnalata una, che esiste in una sola raccolta, essendovi stata aggiunta più tardi, dopo le Laude del calendario. Trattasi di un componimento di pura invenzione. Essa ha come precedente letterario quelle Laude « morali », in cui Cristo rampogna il Peccatore, che gli chiede perdono mercè l'intermediario della Vergine, delle quali si hanno gli esempj più antichi nel Laudario di Urbino. Qui al rimbrotto di Gesù, che snocciola tutta una serie di accuse a' Perugini, costoro rispondono invocando misericordia. Indi, dopo la replica di Gesù, invocano il patrocinio della Vergine; la quale si presenta davanti al Figliuolo circondata da' Santi Patroni di Perugia. Dopo di lei, parlano successivamente sant'Ercolano, san Lorenzo e san Costanzo; e Cristo accorda il perdono. Questa Rappresentazione richiama alla memoria certi quadri, che adornavano le lunette de' portali delle chiese e degli edifizj pubblici, dove la Vergine e il Figliuolo appaiono circondati da' Santi Patroni del luogo.

Le Laude destinate alla uffiziatura de' Fratelli defunti si cantavano o lungo il percorso del corteo funebre o in chiesa, dopo l'assoluzione della salma. Le più erano a dialogo, in persona di un *Vivo* e di un *Morto*. Il Monaci ricollegò questo costume con quello de' canti funebri di donzelle,

de' quali si ha un ricordo, sin dal VI secolo, in Gregorio di Tours, là dove descrive le esequie di santa Redegonda. E non mancò di ricordare le melopee delle *reputatrici*, a quel tempo comuni in quasi tutta l'Italia (1). Presso i Disciplinati, quella sorta di uffiziatura domestica venne a innestarsi all'uffiziatura ecclesiastica.

Le *Laudes pro Defunctis* liriche sono esortazioni ai Peccatori a meditare sopra la caducità delle cose mondane, sopra il mistero dell'al di là, sopra i vantaggi che acquista colui che in questo mondo pratica la santa Disciplina. Le dialogate svolgono un unico tema. Il *Vivo* chiede al *Morto* se, contro la inesorabilità della morte, gli son valse le ricchezze, i cavilli giudiziarj, gli amici, i parenti ecc. Il *Morto* risponde che nulla gli ha giovato all'infuori della penitenza, della carità e della Disciplina. Le interlocuzioni sono distribuite stanza per stanza. Esse sono, naturalmente, *passionali*, e venivano cantate alternativamente da due Cori. Qualcuno di questi contrasti serba la forma di Ballata *aaab*.

Come già notava il Monaci, le *Laudes pro Defunctis* hanno motivi derivati dal Libro di Giobbe e dall'Uffizio de' Morti. Letterariamente però esse fanno corpo con tutta una letteratura in gran voga a quel tempo, in cui molti leggevano l'*Elucidarium* di Onorio di Autun e il *De Contemptu Mundi* di Innocenzo III, nelle quali opere si moralizza sopra la miseria della condizione umana. C'era poi la *Visio Philberti*, che finora pareva presso che ignota in Italia, ma che, all'incontro, vi era assai divulgata, come negli altri paesi; essa vi correva sotto la pretesa paternità di san Bernardo, e vi veniva tradotta e parafrasata da rimatori come Bonvesin da Riva e Jacopone da Todi (2). Una delle Laude Jacoponiche che ebbe successo presso i Flagellanti fu quella celebre che incomincia:

Quando t'allegri, homo d'altura,
Va poni mente alla sepoltura.

---

(1) L'uso rimane ancora in qualche luogo montano. Ma di tutte le regioni d'Italia quella che più tenacemente lo ha serbato è la Corsica, ove ha suscitato addirittura un genere letterario popolare: il *conciero*.

(2) Era nota una redazione della *Visione* esistente in un codice di Montecassino (v. *Bibliotheca Casinensis*, IV, p. 175). Io ne ho rinvenuta un'altra, frammentaria, in un foglio, già adoperato come copertina, nell'Archivio Notarile di Macerata. È del sec. XIII ed è di mano italiana. Una terza, intiera, esiste nel cod. 2854 della Biblioteca Universitaria di Bologna, del sec. XV. Sì nel cod. Cassinese sì nel

La si rinviene in molte raccolte di Laude. Ne' Laudarj Perugini fu inserita per l'appunto tra le *Laudes pro Defunctis* (1). Abbiamo veduto più addietro (p. 52) come la giulleria si fosse impadronita del tema e lo svolgesse in Monologhi drammatici, con una inscenatura macabra. Oltre alla giulleria, se n'era impadronita la Pittura. Il contrapposto tra le esultanze della vita mondana e la gelida realtà della morte, contrapposto balzante tutt'a un tratto davanti agli occhi de' gaudenti per la vista improvvisa del cadavere umano, formava il soggetto della *Leggenda de' Tre Vivi e de' Tre Morti*, e parecchi, in Italia, potevano osservarlo effigiato nelle pareti delle chiese. Per non ricordare chiese troppo lontane da Perugia, né quella di Subiaco, né i Santi Quattro Coronati di Roma, tra' Perugini non doveva mancare chi aveva veduto l'affresco, tuttora esistente, nella chiesa di San Paolo di Poggio Mirteto, in Sabina, e lettovi i versi volgari che ne fanno lo « spianamento » e sono in forma di discorso diretto (2).

Bolognese, furono soppresse le stanze introduttive, in cui appariva il nome di Filberto, e in entrambi il poema è attribuito a san Bernardo. Una versione letterale, in versi dello stesso metro, esiste, inoltre, nel cod. Vatic. Lat. 4848, che è un Laudario del sec. XV ad uso di qualche Compagnia di Disciplinati Toscani.

(1) Non è esatta l'affermazione del Novati che le Laude Jacoponiche non abbiano avuto diffusione presso i Disciplinati, da lui confusi co' Laudesi, (*Freschi e Minj*, p. 250). A dimostrare il contrario basterebbe, più che il caso presente, quello del Laudario di Urbino, ove di Laude del poeta Todino ce n'è più d'una.

(2) L'affresco, che non ha avuto ancora un illustratore, è nell'interno della parete orientale, in alto, alla sinistra di chi entra. È tutto quel che rimane della primitiva decorazione della chiesa: le altre pitture sono più recenti. Esso è diviso in due riquadri. Nel riquadro alla sinistra dell'osservatore, campeggia un re, a cavallo, in ermellino e corona, col profilo rivolto verso il riquadro di destra, e recante la punta delle dita della mano destra al mento. Nel riquadro di destra, si scorgono tre tombe scoperchiate, co' cadaveri volti verso il re. Le pitture sono assai danneggiate, segnatamente quelle del riquadro di destra. È probabile che, a sinistra, dietro al riquadro del re, esistessero, un tempo, altri due riquadri con dipintivi altri due re, per formare il numero tradizionale de' cavalcanti. Essi devono essere scomparsi allorché fu aperta l'attuale finestra soprastante alla porta d'ingresso. Nell'affresco di Subiaco, uno de' tre re mostra di essere pentito. Ora l'unico re superstite dell'affresco di Poggio Mirteto, è per l'appunto il pentito. Le pitture sono del sec. XIII e così pure le lettere delle epigrafi che vi vanno unite. L'epigrafe del riquadro del re è scritta al di sotto del ventre del cavallo: la si legge non senza difficoltà, ma con sicurezza. Sono coppie di versi settenarj posti in bocca al re:

> La vita m'è scura,
> la morte dura;
> perdutu aio risu e gioia;

Parallelo allo sviluppo letterario e musicale dovette essere lo sviluppo scenografico. Queste Devozioni Perugine esigevano una messa in scena ormai abbastanza complicata, e per conseguenza una schiera di scenografi e tutto un armamentario teatrale. Dobbiamo immaginare che intorno agli Oratorj si addensasse tutta una folla di gente, la quale, in parte, ne traeva i mezzi di sussistenza. Ché, se gratuita era, come sempre, l'opera de' letterati, non era certo così quella de' coristi, de' sarti, de' calzolai, de' guantai, de' parrucchieri, de' carpentieri, de' decoratori ecc. Quando si ricordi che circa ottanta erano nell'anno i giorni di *Devozione*, apparirà quanto ben forniti dovessero essere i magazzini de' Disciplinati di Perugia e quale spesa costoro dovessero, quasi quotidianamente, sostenere.

Per ciò che è delle Laude liriche, diremo che, nella composizione di esse, si osserva la medesima uniformità di concezione e di impiego di mezzi tecnici che nelle drammatiche. Siano esse Temporali o Santoriali, tutte son foggiate secondo un medesimo schema. Si aprono, d'ordinario, con una invocazione alla divinità o al Santo, contenuta nella ripresa. Le stanze sono esse pure in forma di apostrofe, e contengono accenni ai fatti biblici commemorati nel giorno ovvero ai fatti della biografia del Santo, raccolti dal *Leggendario*. Bisogna convenire che sono cose di ben povera ispirazione.

La *Confraternita de' Disciplinati di Gesù Cristo*, che si diceva fondata dallo stesso Raniero Fasani, fu una delle più cospicue di Perugia. Durante la seconda metà del secolo XIII e il principio del XIV, poté trasformarsi in una grande associazione di beneficenza. Al punto che, verso la metà di questo secolo, l'agglomerarsi di tanti laici, finì per dare ombra al Legato cardinale Egidio Albornoz, il quale, sospettandolo minaccioso per il quieto insediarsi del governo pontificio, non lo sciolse, ma lo scisse in

---

iocu et alegretia no m'è voglia;
no m'è cose [*che pl*]ace
c'omo sa k'è sì fala[*c*]e;
ca Deu me so perdutu
e alio provedutu;
male n[*o*] voglio fare,
a [*D*]eu me voglio dare.

L'epigrafe dell'altro riquadro, apposta al di sopra de' sarcofagi è, nella massima parte, irrimediabilmente perduta. Dalle lettere superstiti della prima riga si vede che si apriva con la frase tradizionale, come quella de' Santi Quattro del Celio: «Quod «vos estis fuimus» etc. Poi proseguiva in volgare: vi si afferrano le parole *bei cavalli*, *bei vallecti* e qualche altra meno sicura; le quali attestano che qui parlavano i cadaveri, ripetendo il solito motivo della vanità e della caducità del fasto mondano.

tre sodalizj distinti, distribuiti ne' tre quartieri della città. Essi presero i nomi di *Confraternite de' Disciplinati di San Francesco, di Sant' Agostino* e *di San Domenico*, con le loro sedi rispettivamente ne' Rioni di Porta Santa Susanna, di Porta Sant'Angelo e di Porta San Pietro (1).

Della Confraternita di *San Francesco*, resta, nell'Archivio della stessa, un frammento di Laudario, consistente in un foglio di due carte, adibito a uso di copertina in un registro amministrativo. Si trattava di un volume di gran formato, scritto in lettere grandi e di bella forma, senza dubbio del secolo XIV. Nel frammento si veggono qua e là degli spazj bianchi destinati ad accogliere delle miniature. Le carte superstiti sono la 53ª e la 56ª del volume, e contengono la XI, la XIV e la XVI delle Laude per la Quaresima (*Evangeliorum*). Si ha davanti, dunque, un avanzo di un Laudario completo, come quelli di cui parleremo fra poco. Dal confronto delle didascalie e della lezione appare che esso era più affine a quello de' due che chiameremo *V*. Se noi avessimo intiero il volume, dato anche che non aggiungesse nulla alle nostre conoscenze in fatto di testi, ne avremmo sempre uno de' più insigni, fors'anco il più insigne monumento della drammatica Perugina (2).

Da un *Libro di Prestanze* della Confraternita di *Sant' Agostino*, conservato esso pure nell'Archivio della Confraternita stessa, risulta che questa possedeva un copioso magazzino teatrale. Altre Confraternite ne

---

(1) *Costituzioni e Capitoli generali delle Confraternite di Sant' Agostino, San Domenico e San Francesco di Perugia, reformati dell'anno 1520, con le aggiunte et riformationi fatte l'anno 1565*, in Perugia, MDLXV. Altra ediz., Roma, 1631. Interessante anche la memoria di G. Degli Azzi, *Notizie storiche sulle Confraternite Perugine de' Disciplinati di S. Francesco* ecc., Perugia, 1902, allegato a un *Ricorso* presentato al Prefetto dell'Umbria dal Sodalizio de' Nobili Perugini. Negli *Archivj della Storia d'Italia*, I, p. 130 sg., sono indicate le materie degli Archivj riuniti de' tre Sodalizj. Nel vol. II, fasc. IV, il Degli Azzi pubblica gl'inventarj de' tre Archivj.

(2) Il frammento fu segnalato da G. Degli Azzi nel Catalogo degli Archivj delle Confraternite di Perugia, pubblicato negli *Archivj della Storia d' Italia* ora cit., p. 248. Pregato da me, il valoroso erudito tornò ad esaminare il frammento e mi procurò copia di quanto gli riuscì di leggervi, nonché una informazione sul ms., più precisa di quella che aveva fornito agli studiosi nella pubblicazione giovanile su ricordata. Il Siepi, *Descr. Topografico-Istor. della città di Perugia*, Ivi, 1822, vol. III, p. 822, afferma che la Confraternita di San Francesco riconosceva la sua erezione « presso l'anno 1260 ». A rigore sì, come filiazione di quella disciolta dall' Albornoz.

toglievano a prestito le suppellettili di cui abbisognavano per la recita delle loro *Devozioni.* Tra le suppellettili figurano: *tende* e *cortine* munite di funi, per essere sollevate o abbassate; acconciature di persone; *tonacelle* confezionate in guisa da lasciar scoperta una parte della gamba; calze di cuoio color carne; cappelli di seta, di feltro e di paglia, di fogge e colori svariati, con suvvi dipinti gigli, palle e altri emblemi; bende « cum ca- « pitė » per le donne; facce « de demonia »; facce da uomo e da cavallo; facce con o senza corna; *storpicci* e *cacioppole* della Morte, ossia falci e clessidre; ecc. G. Degli Azzi, che studiò per primo quel libro, osservò che, per ciascuna Rappresentazione, occorrevano da sette a otto, ma non più di dieci vestiarj completi per le prime parti. Le parti secondarie erano più numerose: in una mostravano i loro visini ben sessantotto angioletti. La Confraternita era assediata da continue richieste di prestiti: notevole quella, che le veniva da ogni parte, anche da privati, di un certo « *Livero de la* « *Dyvotione* in carta pecorina » (1).

Nell'Archivio della Confraternita di *San Domenico*, L. Manzoni trovò un Rituale nel quale spesso si fa menzione del canto delle Laude, e alcuni inventarj di oggetti, del sec. XIV. Figurano fra questi: mantelli « da *De-* « *votione* »; ali e vestimenti da Angeli; vestiti « da Madonna »; camice « dal « Signore »; bussole « da Magie »; vesti nere « dal Nemico »; vesti nere per le Marie; e poi barbe, parrucche, maschere ecc. Vi sono inoltre elencati:

> tre *livera de Laode*, due de « pecorino, l'altro de bamagio » (1339);
> un *livero da Lalde* « ordenato, tavolato cum cuoio roscio cum bollone » (1342);
> tre *livra de Laude* colle « tavolecte » (1367);
> un *livero da Devotione* « cum tavolecte bollate »;
> altri due libri simili (1386);

(1) G. Degli Azzi, nella rivista letteraria *Umbria*, 1898 (25 apr. e 10 maggio). Egli aggiunge che, durante il sec. XV, gli indumenti teatrali della Confraternita di Sant'Agostino servivano a inscenare rappresentazioni profane. Così, « nel 1434, « l'allegra e chiassosa Compagnia del « Sasso veste i suoi giullari e le sue scol- « lacciate ballerine degli abiti, delle par- « rucche e de' veli che fino allora erano « stati destinati a coprire la faccia dolente « del Cristo e i volti compunti e devoti « delle Marie ». Dal 1450 in poi si incontrano pochi ricordi di Rappresentazioni. Le suppellettili servivano per pompe nuziali e colazioni solenni che si solevano fare in Capo della Piazza, in giorni e ricorrenze speciali. Sul *Libro di Prestanze* v. anche C. Tabalza, in *Scritti varj di Filol.* cit., p. 185 sg.

un libro « di *Laude Evangelice* » per tucto l'anno, in pergamena, colle tavole bianche;
un libro « de *Laude de' Santi* e *del Tempo*, miniato e *solfato* »;
due libri « de *Laude como dialogo* » in pergamena e « cum tavole »;
finalmente « uno *libero de Laude simile* » in pergamena e tavole (1485).

Vi si fa esplicita menzione della *Devotione de Sancto Giovangne* (1342), della festa *Sancti Spiritus* (1370), della *Devotione della Morte*, della *Resurretione de Cristo* e della *Passione* (1386) (1).

Nulla è rimasto di questa biblioteca teatrale. Le *Laude Evangelice* erano quelle che abbiamo ricordate più addietro; quelle *como dialogo* le Laude pe' Defunti ovvero le Laude alla maniera antica, come quelle del Laudario Urbinate. Della *Devotione della Morte*, in cui lo spettro della Morte appariva con la falce e la clessidra, non fu conservato il testo. Probabilmente la si metteva in iscena il 2 di novembre.

Altre Confraternite Perugine del sec. XIII furono quelle di *San Benedetto*, di *Sant' Antonio Abate*, di *Sant' Andrea*, detta poi anche *della Giustizia*, e di *San Fiorenzo*.

Delle prime due nulla si conosce che abbia attinenza con le nostre materie (2). Alle Confraternite di *Sant' Andrea* (3) e di *San Fiorenzo* (4)

---

(1) In MONACI, op. cit., p. 27 sg. In un libro d'amministrazione del 1413 al 1439, nell'Archivio della Confraternita, si legge la deliberazione della spesa per una *Devozione* da farsi a cura della Confraternita stessa, e sono stanziate delle somme per l'acquisto delle « massarie » necessarie. V. DEGLI AZZI, in *Arch.*, cit., p. 251. L'Oratorio della Confraternita di *San Domenico* è « quasi rimpetto alla porta d'in- « gresso del chiostro del monastero de' « Predicatori, nel Rione di Porta San Pie- « tro »; SIEPI, op. cit., II, p. 488. Una lauda lirica esistente in un ms. di questa Compagnia, fu pubblicata da C. TRABALZA, op. e loc. cit.

(2) Si ignora la data della fondazione della Confraternita di *San Benedetto*. Nel sec. XIV, aveva l'Oratorio e un Ospedale nel Rione di Porta Sole, rimpetto alla chiesa de' Servi; S. SIEPI, op. cit., I, p. 293. Anche quella di *Sant' Antonio Abate* aveva l'Oratorio nello stesso Rione. Il Siepi la dice « delle prime istituite in « Perugia »; op. cit., I, 296.

(3) La Confraternita di *Sant' Andrea*, alla quale fu unita, nel 1537, quella di *San Bernardino*, ha la chiesa là dove sorgeva un antico noviziato Francescano. Essa è detta ancora « della Giustizia ». In una lapide vi si legge che essa aveva sede, in origine, alla Porta di Santa Susanna, ove si stabilì « Anno M.CCC.LXXIV « circiter ». V. S. SIEPI, op. cit., II, p. 808 sg. Le *Costituzioni*, del 1374, in volgare, furono pubblicate da G. MAZZATINTI, Forlì, 1893 (nozze Cassin-D'Ancona), dal codice che citeremo fra poco, ove furono copiate da altra mano.

(4) La Confraternita di *San Fiorenzo* si può credere, secondo il SIEPI, op. cit., I, p. 353, che « sorpassi nell'antichità le

appartennero i due grandi Laudarj Perugini che rimangono: quelli segnalati per la prima volta da E. Monaci. L'uno è conservato nella Biblioteca Comunale di Perugia, l'altro nella Biblioteca Vallicelliana di Roma (A, 26).

La provenienza del primo codice non ha bisogno di essere dimostrata, essendo esso uscito dalla sede originaria a memoria d'uomo (1). Quella del secondo si argomenta dal fatto che il Laudario contiene, non una sola, ma ben quattro Laude, di cui tre drammatiche, in onore di San Fiorenzo (2). Queste Laude mancano nell'altra raccolta e, col loro numero insolito, mostrano essere state destinate a un sodalizio che praticava una particolare venerazione pel martire Perugino (3).

Entrambi i Laudarj sono « ordinati » e completi, contenendo le Laude che le due Compagnie cantavano o recitavano per tutto il « circulum anni », a partire dalla 1ª Domenica dell'Avvento. Simile a questi doveva essere il « Libro de Laude » perduto « *de' Santi e del Tempo* » della Confraternita di *San Domenico*, salvo che quest'ultimo era anche *solfato*, cioè recava anche le note musicali. Nel Laudario di *San Fiorenzo* c'è una

---

« altre due di *San Benedetto* e di *Sant'Antonio Abate*, colle quali è stata sempre « in alleanza, e, può ripetersi con assai « di fondamento, dagli anni più prossimi « posteriori al 1258 ». L'antico suo Oratorio, con un Ospedale pe' feriti, era tra la Via Antica e la Via d'Abruzzo, poco sotto S. Fiorenzo. Circa la fine del sec. XVI, trasferì il suo Oratorio presso la chiesa di S. Simone. Il p. Cassinese Francesco Maria Gatassi di Bologna, priore di S. Costanzo presso Perugia, nella raccolta di documenti perugini da lui compilata nel sec. XVIII (ms. nel cod. V. E. 493 della Naz. di Roma), trascrive la Leggenda di Raniero Fasani dal cod. di Bologna. Egli aggiunge « esser la Compagnia de' Disci- « plinati di *San Simone* in *San Fiorenzo* « quella che si osserva abbia avuto ori- « gine da Raniero Fasani ». V. TENNERONI, *Di un « Codex Diplom. Perusinus »*, in *Bollett.* della R. Deputaz. di St. Patria per l'Umbria, V (1899), p. 271.

(1) MONACI, op. cit., p. 3 sg. Il primo che ne parlasse fu G. B. VERMIGLIOLI, il quale lo studiò presso la Confraternita stessa e ne pubblicò la Lauda *In festo Sancti Andreae* (*Storia e Costituzioni della Confraternita de' Nobili della Giustizia*, Perugia, 1846, p. 8 sg.).

(2) Il MONACI, op. cit., p. 25, aveva avvertito il fatto. Lo affermò risolutamente G. NAVONE nell'opuscolo *La Parabola di Lazzaro povero*, Roma, Forzani, 1897 (nozze Sterbini-Pizzirani), e dopo di lui, senza ricordarlo, G. GALLI, *Laudi inedite de' Discipl.* ecc., Bergamo, 1910, Prefaz.

(3) Un terzo Laudario Perugino è contenuto nel cod. Vat. Lat. 4834, del sec. XV. Esso però non è un Laudario ufficiale, del genere de' due che ora ricordiamo, sì bene una raccolta di laude liriche, messa insieme in una miscellanea di varie materie, senza ordine cronologico. Tavola, in G. GALLI, *Giorn. stor. della Letter. Ital.*, *Suppl.* 9., p. 33 n.; TENNERONI, *Inizi*, n. 101.

sezione a parte, che manca nel suo compagno, delle *Laudes pro Dominicis diebus*. In tutto il resto, le materie de' due codici sono le medesime. Malgrado ciò, le due raccolte non sono copia l'una dell'altra (1). Esse derivano, parallelamente, da un Laudario più antico, più completo e meglio ordinato. Difatti, per non scendere a minuti particolari circa la lezione, qualche lacuna dell'uno si colma col confronto dell'altro, e così pure si ristabilisce qualche spostamento cronologico (2).

Per ciò che è dell'età della compilazione, non riusciamo a raccoglervi di sicuro se non il « terminus a quo »: il 1323. Comune a tutt'e due è, infatti, una Lauda lirica d'occasione: quella per la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino (3). Quella Lauda però non è collocata al 7 marzo, sì bene al 29 dicembre, nel qual giorno la Chiesa commemorava bensì un san Tommaso, ma quello da Canterbury. L'equivoco non sarebbe avvenuto qualora il compilatore del Laudario capostipite avesse compiuta l'opera sua in un tempo in cui la festa del Dottore Angelico fosse già divenuta abituale e figurasse già al suo posto ne' Calendarj. Nel Laudario di *Sant' Andrea*, fu aggiunta, in fondo, la Lauda di cui abbiamo toccato a p. 266, ove leggesi un accenno a un castigo inflitto di recente da Gesù a' Fiorentini (4). Vi si è voluto scorgere un'allusione alla pestilenza del 1348; ma quel contagio non fu limitato alla sola Firenze.

I due Laudarj attuali sono due libri « nuovi », vale a dire rimessi a nuovo dopo che l'uso aveva logorato altri volumi anteriori (5). Dell'uso

---

(1) Il cod. Vallicelliano lo ho studiato direttamente; il Perugino solo in parte direttamente; ma ho potuto valermi della copia diplomatica fattane di proprio pugno dal Monaci, posseduta dalla Società Filologica Romana.

(2) Meglio che dalla Tavola nostra, ciò apparirà evidente al lettore, dalla tavola comparativa de' due codici, pubblicata dal MONACI, op. cit., p. 32 sg.

(3)

Nuovamente laudemo
Quil doctore sommo sancto Tommaso,
Puoie ch'è gionto a quil passo
Che Santa Chiesa l'à canoniçato...
Currea *mille trecento*
Puoie *vinti e trine*, per farne recordanza...

(4) Dice Cristo a' Perugini:

Si statute e vostre legge
Non faite d'altra providenza,
Percoterò sì vostra gregge
Com'aggio facto mo a Fiorenza.

(5) Estratti da' due Laudarj furono pubblicati, oltre che dal MONACI, anche da G. NAVONE, op. cit. e da G. GALLI, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital. Suppl.* ora cit. e *Laudi inedite* pure ora cit. Sopra queste poco felici edizioni del Galli veggasi quanto ne scrisse il MONACI, ne' *Rendic. dell'Accademia de' Lincei*, Classe stor.-filol., 1911, p. 227 sgg.

diuturno che se ne fece essi recano tracce visibili, ne' vivagni gualciti e anneriti e nelle sgocciolature di cera. Benché, nel rinnovamento, la compilazione abbia accolto qualche elemento più moderno, ciò nondimeno la maggior quantità delle materie è di data più antica. Essi, reintegrandosi a vicenda, formano, in sostanza, un Laudario unico: il Laudario tipico Perugino, quale non ritroveremo in nessun altro paese. Dal fatto che, col frammento di San Francesco, servissero a tre Confraternite distinte, appare che unico era il rituale che queste osservavano: così come accade del rituale canonico. Esclusa ogni idea di gara letteraria, emulazione, tra Oratorio e Oratorio, poteva esserci, al più, nelle esteriorità sceniche. Ci fu forse un tempo in cui in diversi Oratorj si recitava simultaneamente una medesima Lauda: così dovette essere delle *Laudes Evangeliorum* e, in generale, di quelle « de tempore ». Più tardi, ciascun Oratorio si creò delle proprie specialità, particolarmente nel caso delle Laude Santoriali.

Non è a dire però che, una volta in possesso di questo grande Laudario, noi possiamo illuderci di possedere tutt'intiera la produzione teatrale Perugina del Due e Trecento. Che un'altra parte di questa sia andata perduta, si dimostra col fatto che, ne' Laudarj degli altri paesi, accade spesso di rinvenire composizioni recanti palesi contrassegni di origine Perugina, e tuttavia mancanti nelle due raccolte conservate.

A quanto abbiamo detto facciamo seguire un'analisi simultanea de' due Laudarj. Sarà un'analisi sommaria, mirante principalmente a mettere in vista le fonti adoperate da' rimatori.

Con la sigla *V* indico il codice Vallicelliano, con *P* quello della Comunale di Perugia.

Novembre.

In Dominica de Adventu. *Tanto l'avete aspectato* VP. L'Anticristo e il Giudizio Finale. Alla descrizione del Giudizio Finale, secondo Matteo (xxiv-xxv), gli scrittori avevano ricollegata la profezia relativa all'Anticristo, divulgata, dopo il X secolo, nella versione di Adsone, che alcuni attribuivano ad Alcuino (V. W. Meyer di Spira, *Der Ludus de Antichristo*, in *Gesammelte Abhandl. zur Mittelalt. Rythmik*, Berlin, Weidmann, 1905, vol. I, p. 136 sgg.; testo di Adsone in *Patrol.*, CI, col. 1289). Nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine (Cap. 1), questa precede quella. Il rimatore ha attinto simultaneamente, in parte ad Adsone, in parte direttamente alla Scrittura, conformando lo schema della Rappresentazione all'esposizione di Jacopo da Varagine. Così i *duo Reges*, che annunciano ai popoli l'av-

vento del nuovo Messia, corrispondono al Re de' Franchi e all'Imperatore Romano, introdotti da Adsone sul principio. L'oscurarsi del sole e il sanguinar della luna derivano da Matteo, XXIV, 29. La predicazione di Enoc ed Elia, l'uccisione di costoro ad opera dell'Anticristo, il cader dell'Anticristo sotto la spada infiammata di Gabriello, e il ravvedimento del popolo ingannato, derivano da Adsone. Le scene susseguenti, della venuta di Gesù nella Valle di Giosafat, della separazione de' giusti da' peccatori ecc., sono conformi alla Scrittura. Finalmente, le parole di Gesù a' dannati

> Sie planto end'onne lato
> Fiero, con stridor de dente,
> Caldo e freddo stemperato,
> Verme e tenebre e serpente!
> Un'altra pena a voie diviso:
> Veder quil Satana per viso;

contengono la elencazione delle pene infernali, secondo la *Visio sancti Pauli*, elencazione derivata dall'*Elucidarium* di Onorio di Autun (*Patrol.*, CLXVII, col. 1159) ovvero dal *De Contemptu Mundi* di Innocenzo III (*Patrol.*, CCXVII, col. 739). La Rappresentazione è qui per la I Domenica dell'Avvento; in origine essa sarà stata destinata alla II, perché è l'Ufficio diurno della II che significava, a quanto scrive Siccardo (*Mitrale* cit., col. 206), la seconda venuta del Redentore, cioè il Giudizio Universale.

IN DOMINICA DE ADVENTU. *Io per voie foie passionato* VP. V: 1° Lunedì di Quaresima.

30. IN FESTO SANCTI ANDREE APOSTOLI. *O Apostol glorioso* VP. Lirica.

DICEMBRE.

IN SECUNDA DOMINICA DE ADVENTU. *O Signore Omnipotente* VP. Lirica.

IN DOMINICA DE TRINITATE. *Salutiamo Eddio Pate* V. Lirica.

6. IN FESTO SANCTI NICOLAI. *Con gram solennetade* VP. Lirica.

8. CONCEPTIO BEATE VIRGINIS MARIE. *O stella relucente* VP. Lirica.

DOMINICA TERTIA DE ADVENTU. *Presso è l'avenemento* VP. I Profeti nel Limbo. Scena analoga a quella che precede la Discesa di Cristo all'Inferno. Parlano Davide, Isaia, Geremia, Abele, Adamo ed Eva. Cf. Pasqua.

13. IN FESTO SANCTE LUCIE VIRGINIS. *O Vergene gloriosa* VP. Lirica.

INCIPIT LAUS IIII^or^ TEMPORUM ANTE NATIVITATEM DOMINI. *Da puoie che t'è piaciuto, Pate* VP. Visita di Maria a Elisabetta. Mess.; Luca, I, 39-46.

21. IN FESTO SANCTI THOME APOSTOLI. *Christo resuscitone* VP. Lirica.

24. IN VIGILIA NATIVITATIS DOMINI. *Io non saccio que me fare.* I dubbj di Giuseppe e la rivelazione dell'Angelo in sogno. Mess.; Matteo, I, 19-21. La sceneggiatura si estende però anche a' vv. 22-24, ed è alquanto libera: probabilmente il rimatore ha tenuto sott'occhio le *Meditationes* attribuite a san Bonaventura, Cap. VI.

25. ISTA LAUS PRO NATIVITATE DOMINI. *Piacesse a Dio biato* V; *Giuseppe char mio sposo* P. La Lauda risulta dalla riunione di due Laude originariamente distinte, ciascuna delle quali serba la propria ripresa. In V la prima Lauda è preposta

alla seconda; in P vi è intercalata. La prima, di sole 5 stanze, doveva già essere destinata al Sabato delle Quattro Tempora, visto che ivi parla Isaia, parafrasando alcuni passi delle Profezie che si leggevano nella Messa di quel giorno: in due stanze parla Davide, parafrasando il Salmo CXXXI. La seconda Lauda, propria pel Natale, ha dimensioni inconsuete (37 stanze), mettendo in scena i Vangeli che si leggono nelle Messe della Notte. La parafrasi però non è pedissequa, e gli avvenimenti sono trattati con certa ampiezza e libertà di interpretazione. P presenta un rimaneggiamento più profondo. Ciascuna delle due redazioni ha stanze proprie.

IN NATIVITATE DOMINI. *Pate, Signore benegno* VP. Lirica.

26. IN FESTO SANCTI STEFANI MARTIRIS. *Stefam, martere ecellente* V; *Faciam gioiosa festa* P. Liriche.

27. IN SANCTI JOHANNIS APOSTOLI ET EVANGELISTE. *Apostol glorioso* V; *Faciam devota festa* P. Liriche.

28. IN SANCTORUM NOCENTIUM. *Quisti sancti novelli* VP. Lirica.

29. IN FESTO SANCTI THOME DE AQUINO. *Nuovamente laudemo* VP. Lirica. V. addietro, p. 274.

31. IN FESTO SANCTI SILVESTRI. *Sancto papa Selvestro* VP. Lirica.

GENNAIO.

1. IN FESTO CIRCUMCISIONIS. *O novella passione* VP. Lirica.

6. IN FESTO EPYPHANIE DOMINI. *El re del Cielo è nato* VP. Colloquio de' Magi all'apparire della stella; viaggio a Gerusalemme; concilio di sacerdoti e dottori davanti a Erode; adorazione; fuga in Egitto. Il Vangelo del giorno (Matteo, II, 1-12) non comprendeva la Fuga in Egitto (ibid., 13-14). Quest'episodio deve aver formato, in origine, l'argomento di un'altra Lauda; infatti VP, che procedono d'accordo sino a tutta l'Adorazione de' Magi, da questo punto in poi divergono profondamente l'uno dall'altro. Il redattore di questa seconda Lauda ha conosciuto il pseudo Evangelo *De Ortu beatae Mariae et Infantia Salvatoris* (ediz. TISCHENDORF, p. 87), dal quale ha tratto l'episodio della palma che si china a porgere i proprj frutti agli affaticati viandanti del deserto (redazione P). La Lauda doveva esser destinata all'ottava dell'Epifania. Qualche verso e un'intiera stanza della redazione P si ritrovano nella Lauda seguente.

IN DOMINICA POST EPIFANIA QUANDO MARIA FUGIT CUM CHRISTO ET JOSEP IN EGITTUM. *La 'mpromessa reale* VP. La Strage de' fanciulli e la Fuga in Egitto. Matteo, II, 12-18; anche qui l'episodio della palma, come nella Lauda precedente.

IN EPIPHANIA DOMINI. *Una stella sì bella* V. Lirica.

IN EPIPHANIA DOMINI. *O lucie orientale* V. Lirica.

IN EPIPHANIA DOMINI. *A ciascun peccatore* V. Lirica.

17. IN FESTO SANCTI ANTONII ABATIS. *Dolce filgluole e pate* V. Il santo abbandona i suoi monaci e si ritira nel deserto. S. ATANASIO, *Vita*, Cap. X, § 58 sgg.; *Acta SS.*, jan. XVII, p. 130.

In festo sancti Antonii. *Antonio ecellente* VP. Lirica.

21. In festo sancte Agnetis. *Sposa de Christo Agnese* P. Lirica.

25. In Conversione sancti Pauli Apostoli. *Se non ce provedemo* VP. Secondo la Lezione degli *Atti degli Apostoli*, IX, 1-18. L'interpretazione ha una certa ampiezza: inventato è il congresso de' Farisei; il terremoto, che fa cadere a terra il viandante verso Damasco, sostituisce, probabilmente per ragioni sceniche, la *lux de Coelo* che *circumfulsit* colui.

In festo sancti Pauli Apostoli. *Paolo dengno d'onore* V. Lirica.

28. In festo sancte Agnetis. *Sposa de Cristo Agnese* V. Lirica. È la seconda festa; P colloca la Lauda nella prima, del giorno 21.

29. In festo sancti Costantii. *O martore glorioso* V; *A tutte l'ore sie laudato* P. Lirica.

Febbraio.

1. In festo sancti Severi. *Onn' uom con alegrança* V. Lirica.

2. In Purificatione sancte Marie Virginis. *Padre mio, io sto en pensiere* VP. Mess.; Luca, II, 22-32. Di estraneo alla Scrittura vi è l'introduzione di un « homo devotus », il quale parla a' « peccatore taupine » mentre si compie la cerimonia.

In Purificatione Virginis Marie. *O splendore sempiterno* V. Lirica.

In festo sancti Blasii. *Miracoloso sancto* V; *O marter glorioso* P. Liriche.

22. In festo Cattedra sancti Petri. *Facciam arecordança* V. Secondo Jacopo da Varagine, Cap. XLIV.

24. In festo sancti Mathia. *O Apostol glorioso* V. Lirica.

Marzo.

1. In decollatione sancti Herculani. *Pastor de nostra terra* V. Lirica.

In festo sancti Erculani. *Tutte l'ore sia laudato* VP. Lirica.

21. In festo sancti Benedicti. *Sancto de veretade* V. Lirica.

25. In Annuntiatio Virginis Marie. *O Ternetate enmensa* VP. *O Padre Onnipotente* P. La 2ª Lauda di P, intestata impropriamente *In Nativitate V. M.*, è la seconda parte della prima, comune alle due raccolte; essa sceneggia l'Annunciazione vera e propria, quale leggevasi nel Mess. (Luca, I, 26-38). La prima parte della 1ª, originariamente distinta, contiene la preghiera degli Angeli al Creatore a favore dell'Umanità, e la decisione dell'Incarnazione, secondo le *Meditationes*, Cap. I.

Quaresima.

M. Incipit Laus pro Quadragesima. *Aretorniamo a penetentia* VP. Lirica.

Hec laus dicitur in prima die Quadragesime. *A me, filguole, ve convertite.* VP. In P l'ordine delle due Laude è invertito. La seconda è un incitamento a convertirsi, diretto da Cristo a' peccatori. Parafrasi della Lezione del giorno. (Gioele, II, 12-16); v. p. 265.

G. Hec est Laus Evangelii prima Jovis. *Signore, io aggio un mio figluolo* V. Miracolo del Paralitico. Mess.; Matteo, viii, 5-13.

V. Laus tertii Evangelii die Veneris. *Le Scripture antiche avete* V. Sermone sul prossimo e sulle elemosine. Mess.; Matteo, v, 43-48, vi, 1-4.

S. Laus iiij[ti] Evangelii die Sabati. *Figluole mieie, io so desceso* VP. Gesù sulla nave. Mess.; Marco, vi, 47-53.

I D. Laus v[ti] Evangelii die dominica. *Fratei, pensate el vostro stato* VP. P omette la 1ª st., detta da' « Devoti ». Le Tentazioni nel Deserto. Mess.; Matteo, iv, 1-11.

L. Laus sexti Evangelii die Lune. *Io per voie foie passionato* V. Sermone sul Giudizio Finale. Mess.; Matteo, xxv, 31-46. La stessa che per la 1ª Domenica dell' Avvento.

M. Laus vij Evangelii die Martis. *Chi è questo huom sì seguitato* P. V ripete la Lauda del Sabato della settimana precedente. P intitola questa *Laus VI Evangelii.* Gesù scaccia i venditori dal Tempio. Mess.; Matteo, xxi, 10-17.

M. Laus viij Evangelii in die Mercurii. *Maestro, ell' è nostra ententione* VP. Scribi e Farisei domandano da Gesù un segno. Mess.; Matteo, xii, 38-50.

G. Laus viiij Evangelii die Jovis. *Segnor, ciascun benegno* V. L'indemoniata. Mess.; Matteo, xv, 21-28. P ha qui la Lauda *Se observerete ei mieie sermone*, che manca in V ed è tratta da Giovanni, viii, 31-38 (Sermone a' Giudei), passo non riportato nel Messale.

V. Laus x Evangelii die Veneris. *Voitù ch' io te faccia sano?* VP. La Probatica Piscina. Mess.; Giovanni, v, 1-15.

S. Laus xi Evangelii die Sabati. *Sacciate ch' el mio Pate è fonte* VP. In P l'ordine di questa Lauda e della seguente è invertito. La Trasfigurazione. Mess.; Matteo, xvii, 1-9.

II D. Laus xij Evangelii die Dominica. *Fratelgle, or v' amanite* VP. La Trasfigurazione; come nel Vangelo precedente.

L. Laus xiij Evangelii die Lune. *Io ando e voie sì me cercate* V. Sermone alle turbe: « Ego vado et queritis me ». Mess.; Giovanni, viii, 21-29.

M. Laus xiiij Evangelii die Martis. *Nella sedia de Moises* VP. Sermone: « Super « cattedram Moysi ». Mess.; Matteo, xxiii, 2-12.

M. Laus xv Evangelii die Mercurii. *Noie andamo nella citade* VP. La moglie di Zebedeo. Mess.; Matteo, xx, 17-28.

G. Laus xvi Evangelii die Jovis. *Per mercè voi che vedete* VP. Parabola del ricco epulone. Mess.; Luca, xvi, 19-31. P colloca questa Lauda al posto della xix; qui ne pone un'altra *Io non po far da me niente*, che parafrasi il Sermone di Gesù, secondo Giovanni, v, 30-39, non riferito nel Messale.

V. Laus xvii Evangelii die Veneris. *Un signore nobel piantone* VP. Parabola della vigna. Mess.; Matteo, xxi, 33-46.

S. Laus xviii Evangelii die Sabbati. *Un uomo aveia due suoie figluole* VP. Il Figliuol Prodigo. Mess.; Luca, xv, 11-32.

III D. Laus xviiij[a] Evangelii die Dominica. *Comando a te, demonio muto* VP. Il miracolo del muto. Mess.; Luca, xi, 14-28.

L. LAUS XX EVANGELII DE DIE LUNE. *Maestro, noie avemo udito* VP. « Nemo propheta ». Mess.; Luca, IV, 24-30.

M. LAUS XXI EVANGELII DIE MARTIS. *Semon, s'el tuo fratel dilecto* VP. La correzione fraterna. Mess.; Matteo, XVIII, 15-22.

M. LAUS XXIJ EVANGELII DIE MERCURII. *Perchè ei descepoie tuoie non fanno* VP. Le abluzioni. Mess.; Matteo, XV, 1-11.

G. LAUS XXIIJ EVANGELII DIE JOVIS. *Signor, venite a liberare* VP. Guarigione della suocera di Pietro. Mess.; Luca, VI, 38-44.

V. LAUS XXIIIJ EVANGELII DIE VENERIS. *Le mieie vertù son fatigate* VP. La Samaritana. Mess.; Giovanni, IV, 5-42.

S. LAUS XXV EVANGELII DIE SABBATI. *El pastor vostro sequitate* VP. L'adultera. Mess.; Giovanni, VIII, 1-11.

IV D. LAUS XXVI EVANGELII DIE DOMINICA. *Gente che me sequitate.* Il miracolo de' pani. Mess.; Giovanni, VI, 1-14.

L. LAUS XXVIJ EVANGELII DIE LUNE. *Andiam nel Tempio puoie che semo* VP. I venditori scacciati dal Tempio. Mess.; Giovanni, II, 13-25.

M. LAUS XXVIII EVANGELII DIE MARTIS. *Me sequantur omnes gentes* VP. Sermone durante la festa. Mess.; Giovanni, VII, 14-31.

M. LAUS XXVIIJ EVANGELII DIE MERCURII. *A quisto povero tribulato* VP. Il cieco. Mess.; Giovanni, IX, 1-38.

G. LAUS XXX EVANGELII DIE JOVIS. *Figluol mio, puoie che se' morto* VP. Il figliuolo della vedova. Mess.; Luca, VII, 11-16.

V. LAUS XXXI EVANGELII DIE VENERIS. *El nostro core doloroso* VP. La resurrezione di Lazzaro. Mess.; Giovanni, XI, 1-45. A questa Lauda P ne prepone un'altra sopra lo stesso soggetto (*Andate Christo e sì dicete*); la quale interpreta più liberamente il testo Scritturale, in quanto alla storia ivi narrata premette l'invio di alcuni nunzj a Gesù, e un discorso di Gesù ai Discepoli.

S. LAUS XXXIJ EVANGELII DIE SABBATI. *Io so de quisto mondo luce* VP. Gesù luce del mondo. Mess.; Giovanni, VIII, 12-20.

V D. LAUS XXXIIJ EVANGELII DIE DOMINICA. *El qual de voie è tanto ardito* VP. Sermone sulla Verità. Mess.; Giovanni, VIII, 46-59.

L. LAUS XXXIIIJ EVANGELII DIE LUNE. *Se noie patim più questo facto* VP. Sermone durante la festa de' Tabernacoli. Mess.; Giovanni, VII, 32-39.

M. LAUS XXXV EVANGELII DIE MARTIS. *Maestro nostro de qui andate* VP. Sermone ai fratelli. Mess.; Giovanni, VII, 1-13.

M. LAUS XXXVI EVANGELI DIE MERCURII. *Tu che nostre aneme tolle* V; *Puoie che nostre aneme togle* P. Sermone nel portico di Salomone. Il testo di P è diverso da quello di V. Mess.; Giovanni, VIII, 23-38.

G. LAUS XXXVII EVANGELII DIE JOVIS QUANDO MAGDALENA LAVIT PEDES. *Vallecto, io sento l'ora* V. *Maestro mio, te voi pregare* P. La Maddalena. Mess.; Luca, VII, 36-50.

V. LAUS XXXVIII [EVANGELII] DIE VENERIS. *Andate a sonare a conselglo* VP. Adunanza del Sinedrio. Mess.; Giovanni, XI, 47-54.

S. LAUS XXXVIIJ EVANGELII DIE SABBATI. *Se voie, Descepoie, degiunate* V. P non ha alcuna Lauda. In P questa è pel XIII Evangelo (Lunedì della III settimana). E non vi è a suo posto, perché in quel giorno si commemorava la Trasfigurazione. Non è al suo posto nemmeno in V. Infatti, in questo Sabato di Passione, il Vangelo (Giovanni, XII, 10-36) narrava l'entrata trionfale di Gesù in Gerusalemme, l'omaggio de' Gentili e le parole di Gesù in quell'occasione; mentre la Lauda parafrasa il Sermone sopra il digiuno, secondo Matteo, VI, 16-21, Sermone non riferito in nessuno degli Evangeli del giorno. Tutto ciò è indizio di incertezza ne' compilatori de' Laudarj. L'incertezza può essere derivata dal fatto che il Vangelo dell' indomani, ossia della Domenica delle Palme (Matteo, XXI, 1-9), narrava gli episodj precedenti l'entrata, e gli Osanna alle porte di Gerusalemme. Cosiché, rappresentandosi questi episodj, che non potevansi assolutamente omettere, dopo quelli del Sabato, si sarebbe creato un rovesciamento cronologico poco tollerabile. Epperò alcuni Disciplinati, quelli di San Fiorenzo, rimediarono mettendo in scena, una volta tanto, un soggetto diverso da quello del Vangelo del giorno; altri, quelli della Giustizia, tacquero del tutto.

SETTIMANA SANTA.

D. LAUS XXXX DIE DOMINICA PALMARUM. *Levate su, dolce miele frate* VP. Gesù in Betfage; invio di due Discepoli a prendere l'asina che lo trasporterà in Gerusalemme. La Rappresentazione resta entro i limiti del Vangelo del giorno (Matteo, XXI, 1-9), ma vi si introducono Maria, Marta, la Maddalena, che non figurano in questo. È la ricostruzione della scena, secondo le *Meditationes*, Cap. LXXI.

IN DOMINICA OLIVARUM. *Jesu Christo omnipotente* V. Lirica.

L. LAUS XXXXJ DIE LUNE QUANDO MAGDALENA LAVIT PEDES. *O dilecta madre mia* V. La Cena in casa di Lazzaro. Mess.; Giovanni, XII, 1-9. P colloca qui impropriamente la Lauda, che in V è collocata al Martedì.

M. LAUS XXXXIJ DIE MARTIS. *Io me deggio departire* VP. (In P è pel Lunedì). Profezia a Pietro; Matteo, XXVI, 31-35. P colloca qui la Lauda che rettamente V colloca al Mercoledì della Settimana precedente.

M. LAUS XXXXIIJ DIE MERCURII SANCTI. *Tucte ve volglo consolare* VP. La rubrica di P avverte che la Lauda era *pro sero Mercurj*. La Cena de' Discepoli. Il congedo dalla Madre, in presenza di Marta e di Maddalena. Oltre che Matteo, XXVI, 20-35, Marco, XIV, 20-44, Luca, XXII, 21-33, da' quali è desunta la prima parte della Lauda, il rimatore tenne sott'occhio le *Meditationes*, Cap. LXXII, dove si parla del commiato dalle Donne, del quale tacciono i Vangeli.

G. LAUS XXXXIIIJ DIE JOVIS SANCTI. *Maestro nostro glorioso* V. Giovanni e Pietro dispongono la Cena degli Azimi. La Cena: la predizione del tradimento, l'eucaristia, la lavanda de' piedi.

LAUS XXXXIIIJ DIE JOVIS SANCTI. *Tu me pare un fante usato* V. Ordine dell'arresto di Gesù. Scena in casa di Marta tra la Vergine, Marta, Maddalena, Giovanni e un *Armatus*. Il testo si chiude con una Lauda lirica, preceduta dalla rubrica:

Dicant omnes; require retro in escavilglatione. Il che vuol dire che la si doveva cantare da tutti, attori e popolo, nel momento in cui la Vergine, essendo venuta a conoscere l'arresto del Figliuolo, incominciava a strapparsi i capelli. È una Lauda lirica di tipo *aaab*; il principio della ripresa è ripetuto in testa a ciascuna stanza. Anche in queste due Laude, l'autore ha tenuto sott'occhio il testo del pseudo Bonaventura. La Lauda di P *Venuta è l'ora che me conviene*, è diversa dalle precedenti. Essa parafrasa Giovanni, XVIII, 1-26.

V. LAUS XXXXV. *Segnore Scribe, or que facemo* VP. Adunanza degli Scribi e Farisei. Giuda propone il tradimento. Gesù al Monte Oliveto. L'arresto. Gesù legato. Gesù davanti ad Anna, a Caifas, a Pilato, e a Erode. Pietro e l'ancella. Giuda si impicca. L'annuncio alla Madre, fra le « sorelle »: sopraggiunge Giovanni. Maria davanti a Pilato. Cristo e la Madre. Maddalena e Giovanni. Al Pretorio. Lungo la via della Croce.

INCIPIT LAUS DE PASSIONE ITEM DE CRUCE. *Tu se' vero figluol de Dio* V. Al Calvario: conversione del Centurione. Longino. Divisione delle vesti. Lamento della Vergine. La Deposizione. La Sepoltura. La Lauda corrispondente di P *Quista vesta mia serane* svolge le medesime scene. Ma il testo è diverso, quantunque alcune stanze dell'una Lauda si ritrovino nell'altra. Nessuno de' due Laudarj indica il giorno in cui recitavasi la prima Lauda: ciò fa argomentare che essa potesse recitarsi tanto il Giovedì quanto il Venerdì. Fonte di entrambe: le *Meditationes*, Capp. LXXV-LXXXIII.

S. HEC LAUS SABBATI SANCTI. *Quiste lume mo venute* VP. La Discesa all'Inferno. I Profeti nel Limbo: Isaia, Simeone, Giovanni Battista. Contrasto tra Satana e l'Inferno. Davide, Gestas e Dimas. Entrata trionfale del Redentore. Liberazione de' Patriarchi. L'indroduzione de' Profeti nel sabato devesi forse alla lettura delle dodici profezie che leggevansi alla Messa. Il testo della Lauda deriva dal pseudo Evangelo di Nicodemo, P. II, Cap. XVIII sgg.

INCIPIT LAUS SABBATI SANCTI. *Ben so trista e dolorosa* VP. Le Donne adunate; poi Giovanni, Pietro e gli altri Discepoli, secondo le *Meditationes*, Cap. LXXXIIII (*De Domina et sociabus de Sabbato*). P dice questa Lauda *pro summo mane in die Pascatis*.

PASQUA.

LAUS PRO SUMMO MANE IN DIE PASCATIS. *Signore che ne seie tolto* VP. Le Donne al Sepolcro. Apparizione di Gesù alla Madre. Secondo le *Meditationes*, Cap. LXXXVII. In P questa Lauda è accodata alla precedente, malgrado la diversità metrica.

IN RESURRECTIONE DOMINI. *Laudiam Ihesu Christo* V. Lirica.

O Padre Omnipotente VP. Apparizione di Gesù alla Madre e alla Maddalena. *Meditationes*, Cap. LXXXIX. V pone impropriamente questa Lauda nel giorno dell'Ascensione.

L. INFRA EBDOMADAM RESURRECTIONIS. *Signor dolce benegno* VP. Apparizione ad Emmaus e a' Discepoli. Mess.; Luca, XXIIII, 13-35-42; Giovanni, XX, 24-29; *Meditationes*, Capp. XCII, XCIII.

APRILE.

23. IN FESTO SANCTI GEORGI. *O chavalier de Christo* P. Lirica.
24. IN FESTO SANCTI MARCI. *O Vangelista degno* VP. Lirica.
29. IN FESTO SANCTI PETRI MARTIRIS. *O cavalier novello* V. Lirica.

ISTA LAUS CANITUR IN FESTO BEATI PETRI MARTIRIS. *Signor, Dio ve dia vita* V. Un messo annuncia al Papa il dilagare dell'eresia in Lombardia. Il Sacro Collegio decide di affidare il mandato di combatterla all'« Ordín sacro de' Predicatore » e manda a chiamare Pietro nel suo convento di Milano. Segue la predicazione del Santo e il suo martirio sulla strada di Como. La storia è tratta dalla *Vita* scritta da Tommaso da Lentini (*Acta SS.*, apr. XXIX, pp. 686 sgg.), che potevasi leggere riassunta anche in Jacopo da Varagine, Cap. LXIII.

MAGGIO.

1. IN FESTO SANCTI FILIPPI ET JACOBI. *Da noie sien venerate* VP. Lirica.
3. IN FESTO SANCTE CRUCIS (Invenzione). *Dio ve salve, Croce degna* VP. Lirica. In V pel 14 settembre (Esaltazione).
6. IN FESTO SANCTI JOHANNIS (« ante Portam Latinam »). *Facciam gioiosa festa* VP. Lirica. In V pel 24 giugno (Natale).
8. IN FESTO SANCTI MICHAELIS ARCANGELI. *O biato campione* VP. Dialogo (di 3 st.) tra Maria e l'Arcangelo.

IN ASCENSIONE DOMINI. *L'Alto Signore Eddio* V; *La pace mia ve done* P. Liriche.

IN FESTO ASCENSIONIS. *O Padre Onnipotente*. Cf. qui sopra, al Sabato Santo.

IN PENTECOSTES. *Descende, Sancto Spiritu* VP. Atti, II, 1-29. L'interpretazione è libera. Notevole quella del versetto 4: « Et recepti sunt omnes Spiritu Sancto, « et ceperunt loqui variis linguis », il quale è reso realisticamente nel modo seguente:

APOSTOLI:

En forma de lenguette
Lo Spiritu Sancto sopra noi è mandato;
Giectano al cuor saicte
Ch'ei sante corporaglie n'à encatenate;
Ciascun par' enpaçato
E non cura placere e gente humana,
Puoie che quilla fontana,
L'Alto Signor, à 'l nostro cuor demerso.

APOSTOLI:

Graschinal schimergoth
Çaus unse chi cha nuǹ çacht
heilagest el ce convien lioth
çauns oliu avantraset
a sar eleuchiest
çamon marchil alison
ché tanto Christo amamo
ché nullo serà da luie più diverso.

Parole che a' Giudei sembrano dette a guisa di « todesco », di « francesco » e di « grecesco ». Libera è pure l'interpretazione del sacro testo, là dove Pietro assegna a ciascuno de' Discepoli la regione dove dovrà recarsi a predicare la nuova Fede: ciò che era taciuto in quel passo degli Atti.

ALIA LAUS IN PENTECOSTES. *Descende Spiritu sancto* V. Lirica.

GIUGNO.

1. IN FESTO SANCTI FLORENTI. *Segnor, Pate del Cielo* V. Fiorenzo vuole abbracciare la Fede; induce a ciò anche i fratelli; tutti vengono evangelizzati e battezzati da Timoteo. Sdegno del Re all'apprendere la nuova; consiglio de' Sapienti; Fiorenzo tradotto al cospetto del Re; sua condanna e martirio. Secondo la storia, che alcuni Mss. attribuiscono a san Secondiano; *Acta SS.*, 1° jun., I, p. 35 sgg.

ALIA LAUS IN FESTO SANCTI FLORENTI. *L'Alto Eddio encoronato* V. Il Prefetto Valerio manda alcuni suoi familiari ad apprendere se Fiorenzo abbia cangiato fede. Fiorenzo e i fratelli appaiono davanti al Prefetto; allocuzione dell'uno e dell'altro; martirio. V. sopra.

ALIA LAUS IN FESTO SANCTI FLORENTI. *Signor, tu sì nasceste* V. Fiorenzo e i fratelli sono fatti venire davanti a Valeriano dalla prigione dove sono stati gittati. Interrogazioni e risposte di essi. Condanna e martirio. Qualche stanza è comune con la Lauda precedente. V. sopra.

LAUS BEATI FLORENTI ET SOTIORUM EIUS. *Salutiamo de bon core* V. Lirica.

11. IN FESTO SANCTI BARNABE APOSTOLI. *O Apostol glorioso* P. Lirica.

IN FESTO CORPORIS CHRISTI. *O carità profonda* V. Lirica.

24. IN NATIVITATE SANCTI JOHANNIS. *Facciam gioiosa festa* VP.; cf. Maggio, 6.

29. IN SANCTORUM APOSTOLORUM PETRI ET PAULI. *Da noie sieno pregate* VP. Lirica.

LUGLIO.

20. IN FESTO SANCTE MARGARITE. *Onn'uom con alegrecca* V. Lirica.

22. IN FESTO SANCTE MARIE MAGDALENE. *D'amor fontana piena* VP. Lirica.

25. IN FESTO SANCTI JACOBI ET SANCTI CRISTOFORI. *O biato campione* V; *Da noi sia venerato* P. Liriche.

AGOSTO.

4. IN FESTO SANCTI DOMINICI. *O confessore audacie* V. Lirica.

IN FESTO SANCTI DOMINICI. *Frate Alberto Romano* P. Il miracolo del pane e del vino recato dagli Angeli a' seguaci di san Domenico nel refettorio del convento di Roma. Esso era narrato da Teodorico di Appaldia e da Eccardo (*Vita sancti Dominici*, in *Acta SS.*, aug. IV, pp. 459-586), il quale ultimo lo aveva appreso dalla viva voce di Costantino da Orvieto. Il rimatore deve aver tenuto sott'occhio il testo di Teodorico, visto che il numero de' frati mancanti di cibo, nella Rappresentazione, è di cento, come in Teodorico, e non di quaranta, come in Eccardo.

10. In festo sancti Laurenti. *O martire glorioso* VP. Lirica.

15. In Asuntione beate Marie Virginis. *Onipotente Patre* VP. Dal pseudo-Evangelo di Giovanni, che il rimatore ha conosciuto da Jacobo da Varagine, Cap. cxix, che segue pedissequamente.

In Asumptione beate Marie Virginis. *Ogie si' exaltata* V. Lirica.

24. In festo sancti Bartolomei. *Apostol glorioso* VP. Lirica.

28. In festo sancti Agustini. *Laudiam humelmente* VP. Lirica. (In P la ripresa è scritta in fondo).

29. In decollatione sancti Johannis. *Bie se' da laudare* V. Lirica.

In festo sancti Johannis Batiste. *Herode, non se conviene* P. Mess.; Marco, vi, 14-29.

Settembre.

8. In navitate sancte Marie Virginis. *Ave con dolce canto* V (ripetuta; cf. Marzo, 25). *O stella relucente* P. (In V è per la Concezione).

14. In festo sancte Crucis. *Dio ve salve, Croce degna* VP; *O confalone che staie palese* (cf. V qui sotto *Laus pro Dominicis*).

21. In festo sancti Mathei. *Non far più demoranza* VP. Mess.; Luca, v, 27-32.

In festo sancti Matey. *Da noi tu sie pregato* P. Lirica.

29. In festo sancti Michaelis Arcangeli. *O biato campione* VP (cf. Maggio, 8).

Ottobre.

4. In festo sancti Francisci. *Scieso da l'alto rengno* VP. Lirica.

11. In festo sancti Luce. *O Vangelista dengno* VP. Lirica.

28. In festo sancti Simonis. *Signore, or ascoltate* V. Il duca (di Babilonia) fa venire a sé Simone e Giuda, da' quali viene evangelizzato e convertito. Secondo Jacopo da Varagine, Cap. clix, 2.

In festo sancti Simonis et Jude. *Apostogle benedecte* VP. Lirica.

Novembre.

11. In festo sancti Martini. *Lo cavalier cortese* V. Lirica.

1. In festo omnium sanctorum. *Segnor che daie sancte sete oggie pregato* VP. Lirica.

In festo sancti Herculani. *Pastor de nostra terra* V. (Aggiunta; cf. Marzo, 1). Lirica.

19. In festo sancte Helisabeth. *Laudiamo al buon cuore* P. Lirica.

25. In festo sancte Caterine. *O stella relucente* VP. Lirica.

Laus pro Dominicis.

(Liriche, *V*).

Amor ch'àie Eddio tratto.

Jhesu Cristo segnore.

Chi vol lavare lo core.

O gonfalone che staie palese. Cf. Settembre, 14.

Per Dio, fratelgle, ve trate ad amare.

Or resguardate, crudei peccatore.

Or udite el peccatore.

Levate gli ochie e resguardate. È una Lauda drammatica, che altri Mss. che esamineremo, assegnano al Venerdì Santo, al quale, in verità, è più appropriata. Era forse una composizione extravagante, che cadde a questo punto per mero caso.

Dolce mio Cristo, piatoso signore.

Vergonar se deie ciascuno.

O arbor fino, co se' abondente.

O glorioso e dengno.

Laus pro Defunctis.

Tu se' del mondo fallace schampato VP. Contrasto.

Tu n'àie lassate molto adolorate VP. Id.

Alto Eddio, se tu mandasse V. Id.

O vuoi che lassarne conviene P. Id.

Suspire e piangne la tua compagnia VP. Id.

Quando t'alegre, uomo d'altura VP. Lirica.

O peccator, sempre pensate VP. Id.

Perdona, Christo, al peccatore VP. Contrasto.

O fratelgle, se voie pensasse VP. Id.

O fratelgle, per Dio pensate VP. Lirica.

Per fatiga non lasaste V. Id.

Aggiunte in P.

Daie Giudere foi crocefisso. Cf. p. 266.

Da noie tu si pregato. Lirica. Frammento a un santo di cui non è ricordato il nome.

Signor che picciolino. Lirica. Frammento.

IV.

Il Laudario di Orvieto.

I Disciplinati di Orvieto e il loro Laudario. Il « modo antiquo » e il « modo « nuovo ». L'elemento immaginario: la *Creazione del Mondo*, la festa dell'*Ognissanti*, la *Elevazione della Croce*. Il sentimento locale: il *San Giovenale* e il *Miracolo di Bolsena*. Il Teatro Orvietano e la fabbrica del Duomo. Analisi del Teatro Orvietano.

L'uffiziatura drammatica Perugina suscitò per tempo l'imitazione da parte de' Disciplinati delle città circonvicine. Com'era naturale, costoro adottarono i copioni venuti da Perugia. Tuttavia, in qualche città, non tardarono a sorgere rimatori, musicisti e scenografi locali, i quali, nell'allestimento degli spettacoli, non si rassegnarono ad essere de' servili imitatori de' colleghi del capoluogo. Essi rimaneggiarono a modo proprio i libretti Perugini, trattarono soggetti nuovi, escogitarono nuovi espedienti scenici e conferirono alla Rappresentazione atteggiamenti e sviluppi ignorati per l'innanzi.

Tale è il caso del Teatro di Orvieto, il quale segna un notevole avanzamento sopra quello di Perugia.

Delle Confraternite di Orvieto, o, come dicevasi colà, delle « Disci« pline », sono ricordate: una di *Santa Maria Vergine*, che si adunava nella chiesa de' Francescani; una di *San Francesco*, che si adunava nella chiesa stessa; un'altra di *San Martino*, che aveva la Cappella sottoposta al Santo Corporale, nel Duomo. Esiste anche una tarda menzione di una Confraternita di *San Giovanni*. Della Confraternita di *Santa Maria* rimane un Inventario di suppellettili da essa possedute: è del sec. XIV, e siccome fra queste figura un privilegio di papa Alessandro IV, così se ne deduce che essa risalga al primo anno del movimento flagellante (1). Vi sono

(1) L'Inventario leggesi in un foglio di un codice distrutto, aggiunto, tra le carte di risguardo, al Laudario che citiamo più oltre. È tutto scritto in rosso. Gli editori del Laudario lo pubblicarono in seguito alle Rappresentazioni. Incomincia: « In nomine etc. Queste sonno le cose « della Fraternita di Santa Maria, la quale « stane in ne la ecclesia di Santo Fran« cescu, de l'Ordine de' Frati Minorum,

elencati pure « duo libriccioli » ossia « duo volume in ne' quali *sono scripte* « *le Laude* ». Rimane dello stesso sodalizio una *Matricola* compilata l'8 marzo 1313 (1). Una *Matricola* rimane pure della Confraternita di *San Francesco*, che va dal 1395 al 1398 (2); e della stessa si ha copia di un *Necrologio* incominciato il 27 dicembre 1327 (3). Dalla rubrica di questo Necrologio si apprende che la Disciplina di *San Francesco* fu « comen- « zata per frate Janni di Pustierla, patre spirituale, nel M.CCC.XXIIJ, dì « primo ottobre ». Il primo Fratello defunto è questo stesso Giovanni di Pustierla. Della Confraternita di *San Giovenale* non abbiamo nulla, all'infuori di alcune Rappresentazioni che soleva « fare ». Meno ancora sappiamo di quella di *San Martino* (4): probabilmente è ad essa che spettano due fra le Rappresentazioni di cui fra poco ci occuperemo.

Della attività teatrale di questi Disciplinati resta un notevole monumento, in un bel codice membranaceo, nel quale, oltre all'Inventario, alle Matricole e al Necrologio testè ricordati, furono raccolti i testi di alcune delle Rappresentazioni che solevan farsi, durante l'anno, da' varj sodalizj cittadini (5). La raccolta fu messa insieme, nell'aprile del 1405, da Tramo di Lonardo, Disciplinato della Confraternita di *San Francesco* (6), per disposizione di Chele di Tuccio di Jannuccio di Simo e di Colo di Bernardo, rettore l'uno, sorrettore l'altro, della Confraternita stessa (7). Sono trentasette composizioni: con esse noi veniamo in possesso di buona parte del Teatro Orvietano della seconda metà del sec. XIV.

« in nella cità d'Orvietu; ritrovate in nel « tempu de la Rectoria de le [infra]scripte « persone; cioè: di Neri di Manetto ed « Angelu di Juvanni, di Rugieri mungnaiu, « e d'Angelu di Magistru Domenicu di « Berardinu, e di Lorenzo di Bartholomeo, « e di Vanni di Pietru di Gulinu di Volgla, « camborlengo de la dicta Fraternita ».

(1) Facsimile in MONACI, *Arch. Paleogr. Ital.*, I, Tav. 88.

(2) Ibid., Tav. 89.

(3) Ibid., Tav. 91.

(4) V. FUMI, *Statuti e Regesti dell'Opera di Santa Maria di Orvieto*, Roma, Tip. Vaticana, 1891, p. 56 sgg.

(5) Il codice, già appartenuto alla famiglia Vaggi di Orvieto, è ora alla Biblioteca Nazionale di Roma, V. E. 528. Fu messo a stampa, a cura della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Roma, Tip. del Senato, 1914.

(6) Così nell'« incipit » della raccolta. Nella *Matricola* si legge: « Tramo di Lo- « nardo del Rione di Sancto Lorenço entrò « nel detto millesimo e dì 1396, a dì « 16 d'aprile ».

(7) Chele di Tuccio era già Rettore nel 1396, quando Angnilo di Paulino del Prançatore « rinnovellò », ossia copiò il Necrologio.

La raccolta di Tramo di Lonardo, riunendo composizioni di più Compagnie, ha l'aspetto, più che di un rituale, di un florilegio. Il compilatore ha tenuto presenti diversi esemplari di Laudarj, disposti secondo l'ordine cronologico, ma non ha inteso di dare un ordinamento rigorosamente cronologico alla compilazione sua. Egli seguì, difatti, l'ordine cronologico per alcuni tratti, a più riprese; per altri no. Le Rappresentazioni Santoriali, le collocò alla rinfusa, in fondo al volume; e da questo escluse le Laude liriche, ad eccezione di due sole.

I tempi erano mutati. La modernità della raccolta Orvietana balza agli occhi innanzi tutto pel fatto che le rubriche e le didascalie vi furono redatte, non già in latino, ma in volgare, e che ne fu bandito il nome di *Lauda*, sostituito costantemente da quelli di *Ripresentatione* e, in qualche caso, di *Devotione*, senza che vi sia distinzione di sorta tra l'una denominazione e l'altra; e per altri contrassegni che ora passiamo a precisare.

La cronologia relativa delle composizioni Orvietane si determina facilmente. Alcune di esse provengono da Perugia, e sono le più antiche; altre sono di fattura locale.

Di provenienza Perugina sono: l'*Annunciazione*, il *Natale*, la *Pentecoste*, e due delle Rappresentazioni Quaresimali. Queste composizioni si ritrovano ne' Laudarj Perugini conservati. Le Rappresentazioni Quaresimali sono soltanto cinque: quelle destinate alle Domeniche. Fu per mera dimenticanza che il buon Tramo omise la Rappresentazione per la 4ª Domenica. Si vede che, alla fine del sec. XIV, i Disciplinati di Orvieto avevano smessa l'abitudine delle recite quotidiane durante la Quaresima, e la avevano ristretta a' soli giorni di Domenica. Or siccome anche le altre tre Rappresentazioni Quaresimali sono di tipo identico alle Perugine, così dovrà pensarsi che queste ultime siano venute esse pure da Perugia. È poi anche da osservare che i Disciplinati Orvietani trasferirono due volte alla Domenica successiva Rappresentazioni già destinate da' Perugini ai giorni feriali, secondo imponeva il calendario. Una così flagrante violazione cronologica non si spiega se non per considerazioni essenzialmente teatrali.

Le altre composizioni sono opere di Orvietani: tali dobbiamo ritenerle almeno sino a prova in contrario.

Per la festività dell'8 dicembre, il copista si trovò fra mano due libretti diversi, e li copiò tutt'e due, l'uno di seguito all'altro, perché

tanto l'uno quanto l'altro erano ugualmente in uso. A ciascuno de' due testi prepose la rubrica: l'una e l'altra sono assai istruttive per noi. La prima:

Questa Ripresentatione si fa ad VIII di decembre al modo antiquo: come la Vergene Maria fo conceputa etc.

La seconda:

Questa Ripresentatione nuova, compilata per lo Proposto di Santa Cristina, si fa como sancta Anna concepecte etc.

In tanta tenebria di anonimi, questa del prevosto di Santa Cristina è la sola figura di autore che si delinei davanti a' nostri occhi; ed è un vero peccato che la perdita de' libri parrocchiali di Bolsena, di quel tempo, seguita a causa di incendio nell'Archivio Vescovile di Orvieto, ci tolga il modo di appurarne il nome! (1) Probabilmente la presente non è la sola delle composizioni della nostra raccolta, che si deve a lui.

Se sia stato proprio lui l'iniziatore della maniera « nuova », ovvero se egli non abbia fatto che uniformarsi a una consuetudine invalsa già da qualche tempo fra i Disciplinati Orvietani, la rubrica testè riferita non lascia comprendere. Si trattò, comunque, di una innovazione di non lieve momento. In che essa consistesse si apprende considerando la forma metrica delle due composizioni. La prima di queste, l'antica, è tutta pasquale; la seconda, la nuova, è in parte pasquale, in parte passionale. Essa si apre con 9 stanze pasquali, dalla rima comune in *-enti*; poi segue la didascalia: « Gioacchino *passionale* dice » ecc. Sono 11 stanze, in cui, oltre a Gioacchino, parlano altri personaggi. La Rappresentazione ripiglia quindi pasquale, sempre con la rima in *-enti*, sino alla fine. La « novità » consisté, dunque, nella introduzione della polifonia. E fu una novità studiata, fatta nell' intento di conseguire maggiore effetto drammatico, armonizzando la melodia con la materia: difatti al canto pasquale sono gli episodj lieti, mentre è al canto passionale quello in cui Gioacchino e Anna lamentano la propria sterilità.

Composte secondo questa maniera « nuova », ci sono altre Rappresentazioni nella medesima raccolta. Quella della *Discesa al Limbo* è tutta

(1) Fece ricerche per me nel detto Archivio il prof. Roberto Valentini.

passionale; senonché, al momento della liberazione de' Patriarchi, gli Angeli intonano un canto pasquale, seguito da un altro, sullo stesso tono, de' Patriarchi stessi. Nella Rappresentazione per il Lunedì di Pasqua, la Vergine canta passionale per un lungo tratto: quando apprende la resurrezione del Figliuolo, il suo canto si muta subitamente in pasquale. Le Rappresentazioni dell'*Apparizione ad Emmaus* (frammentaria), dell'*Apparizione a' Discepoli* e dell'*Assunzione* sono miste di canto pasquale e di canto passionale.

Secondo la maniera « nuova » furono inoltre trattate anche le Laude venute da Perugia. Quella dell'*Annunciazione*, tutta pasquale, si apriva con la scena della Salutazione. A questa scena gli Orvietani ne preposero un'altra: il dibattito tra la Giustizia e la Misericordia davanti al Trono di Dio: tema divulgatissimo, derivato da un sermone attribuito a san Bernardo, e che leggevasi riprodotto al Cap. II delle *Meditationes* attribuite a san Bonaventura. Il dibattito è in stanze passionali; ma allorquando l'Eterno delibera l'incarnazione del Verbo, egli canta pasquale. Pasquale era parimenti la Rappresentazione del *Natale*. Nella riduzione Orvietana, le stanze in cui Maria e Giuseppe si dolgono della propria indigenza furono soppresse e sostituite con altre passionali, secondo esigeva il carattere dell'episodio.

Il cangiamento di maniera, rendendo più variato lo spettacolo, rispondeva a un cangiamento del gusto popolare. Il pubblico prende omai un diletto raffinato alle recite de' Disciplinati; e ciò segna un passo in avanti nella storia del teatro.

D'altra parte, se si osserva il modo come dagli Orvietani furono scelti e trattati i soggetti, e se ci si industria di ricostruire con l'immaginazione l'apparecchio scenico di quelle Rappresentazioni, i progressi del teatro Orvietano sopra il Perugino appariranno ancor più evidenti. Mi limiterò a qualche esempio, rinviando il lettore all'analisi che va in fine al presente paragrafo.

La Rappresentazione iniziale della raccolta è una di quelle che solevano farsi dai Confratelli di *San Giovenale* (1). L'argomento che tratta,

---

(1) Oltre a questa, essi rappresentavano il *San Giovenale*, di cui v. qui, p. 399. Non sono indicate nel codice le Rappresentazioni da farsi dalle singole compagnie, all'infuori di queste. Si può esser certi, però, che alla Compagnia di *San Francesco* appartenevano la *Regola* e le *Stimmate*, a quella di *San Martino* il *Miracolo di San Martino* e fors'anche il *Miracolo di Bolsena*, di cui fra poco.

la *Creazione del Mondo*, non aveva formato l'oggetto di nessuna delle celebrazioni quotidiane della Chiesa: un argomento tanto più arduo in quanto i versetti della Scrittura non offrivano un testo così facilmente drammatizzabile come quelli de' Vangeli della Messa, e bisognava lavorarvi su di immaginazione. Il rimatore Orvietano affrontò questo tema formidabile, e seppe cavarne un dramma, ammirevole per semplicità letteraria e per grandiosità teatrale.

In questo dramma, la necessaria esiguità del numero delle prime parti è compensata dalla folla delle comparse e delle masse corali. Esse si muovono e cantano al suono dell'orchestra e dell'organo, ora apparendo ora scomparendo, ora in una ora in un'altra formazione, scindendosi in Cori singolari o fondendosi in un unico Coro. Il palco a volte si gremisce, a volte si vuota affatto. Era un palco a due piani sovrapposti, comunicanti fra loro: il Cielo e la Terra. Da un lato del piano superiore, si apriva la bocca dell'Inferno. La messa in iscena, oltre alla esibizione di una certa quantità di quadrupedi, di volatili, di piante ecc., comportava l'impiego di congegni meccanici di vario genere. Tutto un sistema di cortinaggi doveva esser predisposto a facilitare le rapide apparizioni e disparizioni de' personaggi. Degli espedienti ingegnosi dovevano essere adoperati a simulare l'improvviso farsi della luce, dell'aria, dell'acqua, del fuoco ecc.

All'inizio dell'azione, appare, sulla piattaforma superiore, solo, Dio Padre:

> Principio facciamo
> co la potentia nostra infinita;
> però ch'ell'è unita
> la Ternità in ciò che comensamo.

Egli ferma dapprima il proprio seggio nel Cielo. Poscia passa a creare gli esseri che dovranno formare la sua « compagnia », ed esclama, volgendosi tutt'all'intorno:

> Prima vengano l'Angeli
> meco a stare con divotione!
> Sequitino l'Arcangeli,
> Troni, Virtù e Dominatione!
> E, con umil sermone,
> Podestate ensieme e Cherubini!
> Angeli, Seraphini,
> Principato con essi accompagnamo!

A ciascuno degli appelli rispondono le divine essenze, irrompendo a schiere, l'una dopo l'altra, nella scena. Questa tutta si popola, ed una festa ecco farsi davanti al Creatore. Le Gerarchie Angeliche (le *Gerensie*) vengono sfilando e cantando in coro. La Prima:

Noi Angeli prima nati
venimote, o Padre, laudando!

La Seconda:

Ancangel puo' creati
el nome tuo venim glorificando!

La Terza:

Troni, Virtù, cantando,
Dominatione e Principato!

Poi tutt'e tre, a una voce:

Ciascuno apparecchiato
è d'obbedirti; sempre procuramo!

A questa scena, certo di bell'effetto, segue la rassegna che il Creatore fa delle celesti creature. Al « collegio », ahimé, non tutte sono intervenute! Egli ordina quindi:

Tosto siano avviate
Quelli che mancano a me venire!

Frattanto le Gerarchie riprendono, in triplice coro, come sopra. La Prima:

Signor, tu sie lodato
e ll'alta tua gloria infinita!

La Seconda:

Che sì bem n'a' creato,
Adoriamo tua Maiestà chiarita!

La Terza:

Con pura mente unita,
Sequitarem te sempre in ciò che fay.

Tutt'e tre insieme:

E mo e sempremai
a sequitarti noi si apparecchiamo.

Dio Padre vuole tutti intorno a sé, perché ciascuno tema la sua potenza. E questa prima parte del dramma si chiude con un gran canto univoco:

Sanctu, sanctu, Signore,
Die Sabaoth, pien'è 'l Cielo e la Terra!
La gloria tua non erra;
Osanna in excelsis cantiamo!

Il palco si vuota. Quand'ecco avanzare uno solo: Lucifero:

Perché non devesse io
esser Signor, che so cotanto bello?
Seder al par di Dio,
che so chiamato l'agni Lucibello?

Si presentano quelli della sua setta e il palco si popola di nuovo. L'orgoglioso:

La sedia mia
verso dell'Aquilon vo' che sia posta!
La mie gram signoria
a Dio non vo' che sia sottoposta!

La schiera de' ribelli si dichiara pronta a obbedire a lui. Ma riecco il Signore:

Tappin, che ài pensato? ecc.

E Lucifero:

Non ti voglio obedire,
ormai, né tuo nome né tuo verso!

Iddio, terribile, profferisce la condanna:

Cherubin, Raphael,
Militie, Eserciti et altri Troni,
mettete Lucibel
en ell'Inferno coll'altri demoni!

Fiammeggia la spada di Michele, i ribelli vengono travolti nel baratro, e la scena si compie col consueto triplice coro delle Gerarchie.

Poiché Iddio ha creato gli Angeli, egli vuol creare la luce, acciocché sia giocondo tutto quel che si fa in suo nome; poi il Mondo, l'aria e il mare. Le celesti schiere, col Signore in testa, discendono sulla Terra. La piattaforma inferiore si gremisce. Il Signore crea successivamente la luce,

l'acqua, i pesci, gli uccelli e il fuoco. Il Paradiso Terrestre si copre di ogni sorta di alberi e si popola d'ogni sorta di animali. A misura che Iddio procede alle varie creazioni, le Gerarchie, sempre in coro, prima tripartito, poscia univoco, vengono cantando le lodi di lui. Ma, chiedono le divine essenze, chi « fruttarà » tanto bene? E Iddio:

> Voglioci fare l'Uomo,
> che sia sopra omne natura;
> e vogliolo far como
> assimigliato a la mie figura.

L'Uomo è formato, e Adamo appare davanti agli esseri celesti. Cantano costoro, ammirati:

> Signor, bella factura!
> E lo tuo nome sempre sia lodato!
> Sì bello l'ài creato!

Il Signore forma poi la compagna di lui. Segue il divieto di mangiare il pomo, mentre le coorti Angeliche risalgono, cantando, nel Cielo.

Viene da ultimo l'episodio del peccato di Eva e la cacciata dal Paradiso Terrestre. Finalmente, davanti al trono di Dio e alla sua Corte, avanzano due « Devoti », due umili Fratelli Disciplinati, i quali cantano una preghiera, perché Egli degni di « visitare » il suo servo Adamo. Nelle quali parole potrebbe discernersi un'allusione a' giorni dell'Avvento.

A leggere il testo di questa Rappresentazione, si direbbe si abbia davanti il libretto di un'opera-ballo moderna. Si tratta, invero, di una azione, in cui la parte coreografica doveva essere la parte prevalente. Nella ignoranza, cui siamo condannati, della parte musicale, que' Cori delle Gerarchie, cantati più volte allo stesso modo, appaiono una vera trovata artistica: sono il motivo dominante nella musica, come lo erano nel giuoco scenico. Essi ritornano anche in altre Rappresentazioni della stessa raccolta: in quelle dell'*Ognissanti*, dell'*Ascensione*, dell'*Apparizione di Gesù a' Discepoli*, della *Natività di san Giovanni Battista*, dell'*Esaltazione della Croce*, di *San Giacomo Evangelista*, del *Miracolo del Gargano*; le quali pertanto si sarebbe condotti ad attribuire a un unico autore.

E se così, bisognerà convenire che si trattava di un autore dotato di un senso teatrale squisito e di una viva immaginazione. Per poterne giudicare a dovere, occorre considerare la Rappresentazione dell'*Ognissanti*, pervenutaci disgraziatamente mutila della fine.

Questa Rappresentazione non ha verun fondamento né nella Scrittura, né nel Messale, né nell'Uffizio diurno: l'autore ne ha preso lo spunto da una storia che leggevasi in Jacopo da Varagine.

Uno de' custodi della chiesa di S. Pietro in Roma, una notte, dopo avere implorato i suffragi di tutti i Santi, essendosi soffermato davanti all'altar massimo, venne rapito in estasi. Egli vide « Regem Regum in « sublimi solio consistentem et omnes Angelos in eius circuitu commo« rantes ». Vide la Vergine, seguita da una moltitudine innumerevole di verginelle, presentarsi davanti al Trono, e il Re de' Re farla sedere al suo lato, poscia « quidam vestitus de pilis camelorum », alla testa di una teoria di venerabili seniori; indi un altro personaggio, in abito pontificale, con un corteggio di altri personaggi, pure in abito pontificale: dietro a loro una turba di militi e altra gente infinita. I convenuti si presentavano, gli uni dopo gli altri, davanti al regal soglio, e vi si prosternavano in atto di adorazione. Quand'ecco que' dall'abito pontificale intonare il Mattutino, e gli altri rispondere. Si canta così tutto il divino Uffizio. Un Angelo rivela all'estasiato chi siano coloro e che cosa facciano. L'uomo dalla pelle camellina è Giovan Battista: i suoi seguaci, i Patriarchi e i Profeti; l'altro da' paramenti sacri è Pietro, con gli Apostoli, i Militi, i Martiri e i Confessori. Tutti essi oravano in pro de' mortali. Continuando l'estasi, il veggente venne condotto in un altro luogo: in una spianata, dove, chi siede sopra « stratis aureis », chi a mensa, godendo « diversis deliciis », mentre alcuni, ignudi e poveri, mendicano aiuti. Era il luogo del Purgatorio.

Questa storia, che il Vescovo di Genova riferisce per l'appunto nel Capitolo relativo alla solennità dell'Ognissanti (CLXII), è uscita presso che irriconoscibile dalle mani del rimatore Orvietano. Messo da parte, con fine avvedutezza teatrale, il personaggio intralciante del custode, e soppresso l'episodio del Purgatorio, che formava una coda inutile al fatto principale, egli ha trasportato sul palco la grandiosa visione della Corte celeste, nel momento in cui festeggia la gloria di tutti i Santi. Ha immaginato un'azione piena di vita e di movimento, con uno sviluppo ampio e originale.

La melodia è, naturalmente, tutta pasquale. Esordisce Gesù, parlando a due Angeli, ma, s'intende, per annunciare, a un tempo, la festa agli spettatori:

Ne la suprema altecça,
movetevi con dolcecça al mie lavoro,

a veder la bellecça
dov'è rinchiuso lo divin thesoro.

Tosto gli Angeli muovono a destare tutti della Corte celeste:

Su, su, di ciascun choro!
Ad adorar el Patre Onipotente
che fa ogie la gente
nel mondo vostra festa venerare!

È la festa de' Santi! I quali si assembrano davanti all'alto seggio, e sono invitati da Gesù a cantare « en dolce verso », per onorare la solennità che sta per celebrarsi.

Un canto glorioso si leva:

PRIMA GERENSIA:

Di caritate ardenti,
no' Seraphyni te, Patre, riguardamo!

La SECUNDA GERENSIA:

Di scientia contenti,
no' Cherubyn tuo potentia stimamo!

La TERÇA GERENSIA:

Troni per tuo sede stamo,
in cui ti posi quando dài iudicio.

Tutti ensieme:

Dispost'è 'l nostro offitio
co la Maiestà tua contemplare.

Seguono gli altri Ordini celesti: le Dominazioni, i Principati e le Potestà; le Virtù, gli Arcangeli e gli Angeli, cantando, prima singolarmente, poi all'unisono. Da ultimo, tutt'e nove le Gerarchie, ripigliano insieme:

Insieme, Gerarchie,
laudam Dio, superno Criatore!
Ynni e melòdie
Sanctus Sanctus, chiamando, Sanctu Signore!
Sabaoth Deus, ore
e co la mente, *Osanna* nell'alture!
No' tuo' creature
sem ordinate ad te suggecte stare.

Maria presenta al Figliuolo le verginelle che le fanno corona e che cantano anch'esse un coro davanti al seggio di Dio. Il Figliuolo fa sedere accanto a sé la Madre, affinché possa assistere alla « solennità ».

La « solennità » si inizia con un coro di Patriarchi e di Profeti; dopo il quale avanza sino a' gradini del Trono, o meglio, forse, sino a' piedi di un altare eretto al di sotto del Trono, Pietro, seguito dal diacono, dal suddiacono e dallo « scolaio ». Anziché intonare l'Uffizio mattinale, come nella Leggenda, l'Apostolo celebra la messa. Anche in questa sostituzione dell'un servizio all'altro, sarà da scorgere una ragione puramente scenica: in realtà la riproduzione teatrale della Messa si prestava, meglio che quella dell'Uffizio, a un'azione movimentata. La Messa che celebra Pietro è proprio quella dell'Ognissanti, giacché i passi dell'*Apocalissi* che legge il suddiacono, in luogo dell'Epistola, sono quelli che formano la lezione di quel giorno. Il celebrante incomincia:

> Entro all'altar di Dio
> a dir la Messa con devotione.

Il chierico, ossia lo « scolaio »:

> O dolce Signor pio,
> tu mi letifica col tuo sermone.

Dopo l'*Oremus*, un Coro di Martiri, Dottori e Confessori:

> Però cantamo *Chirieleyson*,
> e no' *Cristeleyson* ...

Dopo il *Gloria*, un altro canto corale, alternato fra due gruppi. Seguono le altre parti del servizio, parafrasandosi tutto il Canone e intramezzandovisi de' Cori. Si giunge sino al *Praefatio*; al qual punto il testo è malauguratamente troncato dallo strappo di una carta!

Benché così mutilata, questa Rappresentazione appare di molta spettacolosità. È un gran quadro animato. In primo piano, il celebrante Pietro, il diacono, il suddiacono e il chierico: all'intorno (all'*engiro* scrivono le didascalie), la moltitudine innumerevole de' beati: su, in alto, in trono, Gesù e la Vergine, fra le celesti Gerarchie.

Similmente, nella Rappresentazione dell'*Esaltazione della Croce*, si svolge, in Cielo, tutta una solenne cerimonia per celebrare l'Albero della Fede. Dobbiamo immaginare che, nel centro del palco, si erigesse un

grande albero, e che intorno ad esso si movessero gli attori. L'idea del dramma dev'esser venuta dal Cap. CXXXVII di Jacopo da Varagine (1); ma la trattazione è fantastica. Gesù invita le celesti coorti a guardare, egli dice, all' « arbor nato de la Fede mia », il quale « è ben fundato ». Segue, al solito, il triplice Coro delle Gerarchie. Poi avanzano la Fede, che è « pedone » (radice) di quell'Albero, la Speranza, che ha la sua sede nel mezzo dell'Albero, e la Carità, « splendore » dell'Albero « excellente ». Anche questi esseri cantano due volte, prima singolarmente, poscia tutt'e tre insieme. Indi appare Pietro, il quale, volendo « fermare » la Fede, esorta a fare « articoli santi ». I dodici Apostoli recitano ciascuno una parte del Credo, e Cristo, essendo stata confermata, in tal modo, la Fede per virtù di essi, dichiara che perdonerà ogni peccato a chiunque crederà. Le Tre Gerarchie intonano le lodi del Signore; Giovan Battista e la Vergine vengono davanti al Trono di Gesù a implorare grazia per i peccatori. Gesù fa con la destra il segno della benedizione; e due Angeli chiudono lo spettacolo, cantando il Gloria.

Le Rappresentazioni Santoriali di Orvieto sono, come quelle di Perugia, episodiche, limitandosi, d'ordinario, a qualcuno de' miracoli narrati dagli agiografi.

Ma fra i Santi, c'erano anche i Santi locali e fra i miracoli ce n'era di data recente. Per lasciar da parte le due Rappresentazioni della *Concessione della Regola* e delle *Stimmate di San Francesco*, visto che l'Assisiate non poteva più ormai riguardarsi come un santo soltanto locale, ricorderò quella di *San Giovenale*; la quale veniva messa in iscena da' Confratelli che prendevano nome da lui, il giorno della sua festa, il 3 maggio. Essi figuravano come il santo « fu fatto vescovo di Narni », cioè: la sua venuta fra il popolo « ytaliano », il suo incontro con una gentildonna Romana, la conversione de' Narnesi, la sua elezione a vescovo, la sua predicazione, ecc. Lo sfondo scenico figurava la città di Narni; le masse rappresentavano la popolazione Narnese, fra la quale apparivano ecclesiastici e gentiluomini.

---

(1) « Exaltatio Sancte Crucis dicitur eo « quod tali die Fides et Sancta Crux plu- « rimum exaltata fuit. Notandum autem « quod ante Christi Passionem lignum « Crucis fuit lignum vilitatis ... Post Pas- « sionem vero fuit multipliciter exaltata, « quia vilitas transit in pretiositatem » etc. P. 605.

Col *San Giovenale* giungiamo al momento in cui, a dar vita al sacro spettacolo, interviene, oltre al religioso, un altro sentimento: il sentimento locale. Ora, di questo genere di Rappresentazioni, in cui vibra l'entusiasmo paesano, la raccolta di Tramo di Lonardo contiene un esempio ancor più notevole del precedente nella Rappresentazione del *Miracolo di Bolsena.*

Chi compose questa Rappresentazione? Tutto induce a credere che essa sia stata particolar fatica del parroco di Santa Cristina: del buon rimatore, prevosto della stessa chiesa dove il prodigio era avvenuto, poco più di un secolo avanti. E vien fatto anche di pensare che chi si incaricava della messa in iscena fossero i Disciplinati di San Martino, i quali, come dissi dianzi, avevano sede nella Cappella del Corporale, in Duomo.

Si tratta di una storia notissima. Nel 1263, un sacerdote, Tedesco secondo alcuni, Boemo secondo altri (1), angustiato da certi dubbj circa la reale presenza di Gesù Cristo nell'Eucaristia, erasi recato in pellegrinaggio a Roma. Di ritorno, mentre celebrava la Messa, nella chiesa di Bolsena, improvvisamente, al franger dell'ostia, questa si convertì in carne e ne spicciò del sangue che tinse il corporale. Urbano IV, dimorante allora in Orvieto, fece recare colà il sacro lino, lo mise in adorazione, e istituì la festività del *Corpus Domini*, della quale Tommaso d'Aquino fu chiamato a redigere il testo dell'Uffizio.

Questa storia, sceneggiata episodio per episodio, con verità e colorito, poneva sotto gli occhi dello spettatore un avvenimento locale, di data relativamente recente. Fra il pubblico, c'eran di quelli che avevano udito narrarlo da' vecchi nelle proprie case. La scena simulava Orvieto stessa, con i suoi edifizj merlati, con le sue piazze, col suo ponte di Riochiaro, con i suoi dintorni pittoreschi (2). Gli attori rappresentano il popolo, il Clero, i Magistrati di Orvieto. Essi apparivano, non già, come nelle Rap-

---

(1) « Theutonicus » dice il prete l'iscrizione (cinquecentesca) che si legge nella Cappella del Corporale, riferita da L. Fumi, *Il Santuario del SS. Corporale nel Duomo di Orvieto*, Roma, Danesi, 1896, p. 112; Boemo, di nome Pietro da Praga, lo dice A. Adami, *Storia di Volseno*, Roma, 1737, p. 90 sgg.

(2) È da osservare che, secondo la Leggenda, i Volsiniesi, dopo il miracolo, avrebbero recato seco, davanti al Papa, in Orvieto, il prete stesso. Il nostro rimatore, fa, drammaticamente, sparire il prete nel momento stesso in cui i fedeli, colpiti dal prodigio, si affollano intorno all'altare.

presentazioni bibliche, in costume più o meno orientale, sì bene nell'abbigliamento moderno; e gli spettatori traevano dallo spettacolo quel godimento che sempre si prova davanti alla riproduzione artistica dell'ambiente contemporaneo.

Durante il tempo in cui gli Orvietani componevano e inscenavano queste Rappresentazioni, la più intensa attività di essi era diretta al compimento dell'opera maravigliosa della Cattedrale. Una folla di architetti, di marmorari, di pittori, di decoratori ecc. si addensava sulla cima di quel dirupo tufaceo. Ora viene spontanea la domanda se, all'allestimento degli spettacoli, non abbia contribuito, per la parte scenografica, anche questa gente che conosceva, e come conosceva!, l'arte del disegno. È un fatto che la *Creazione del Mondo*, l'*Ognissanti*, il *San Giovanni Battista*, l'*Esaltazione della Croce*, richiamano alla nostra memoria quelle pitture murali, quelle pale d'altare e que' pannelli in cui soleva figurarsi, su in alto, l'Eterno, tra miriadi di Angeli e di Santi, ovvero Gesù, in cattedra, con allato la Vergine, mentre, in basso, si svolge una scena terrena. Meglio ancora, alla mente di chi legge il *Miracolo di Bolsena*, si ripresentano i varj episodi di quella storia, effigiati nel Duomo dal pennello di Ugolino di Prete Ilario, e sul reliquiario prezioso di Ugolino di Vieri da Siena (1). Onde accade di pensare che simili agli sfondi stilizzati di quelle immagini dovessero essere gli scenarj davanti a' quali agivano gli attori della Rappresentazione. Le arti si soccorrevano a vicenda, in un ambiente così fervido di vita artistica; ed è legittimo il pensare tanto che le arti figurative abbiano ispirato la drammatica, quanto che la drammatica abbia ispirato le arti figurative.

La raccolta di Tramo di Lonardo dové servire per parecchi anni ancora, dopo il 1405. Certo essa non contiene tutta quanta la produzione teatrale Orvietana della seconda metà del sec. XIV e del principio del sec. XV. Tale produzione, per quantità e per qualità, dové raggiungere proporzioni considerevoli. Noi sappiamo che la gente accorreva omai agli spettacoli de' Disciplinati per mero divertimento, dimenticando lo scopo pio che siffatte pratiche avevano avuto dapprincipio. Gli spettacoli solevano darsi, non soltanto nelle remote sedi delle Confraternite, sì anche nella

---

(1) Descrizione di questo in FUMI, *Il Santuario* cit., p. 40.

Cattedrale. E poiché qui pure, per quella abitudine inveterata contro la quale tanto spesso aveva protestato Roma e si erano scagliati i moralisti e i predicatori, convenivano giullari e ciurmadori, si facevano giuochi e danze, così i redattori degli Statuti dell'Opera del Duomo, nel 1421, interdissero, in chiesa, non solo queste profanazioni del Tempio di Dio (1), ma altresì gli spettacoli de' Disciplinati di qualsifosse Disciplina; spettacoli, dicevano, ridicoli e offensivi per la maestà della religione; comminando gravi pene sia agli ordinatori di essi, sia a' cantanti e agli attori (*contrafacientes*) (2).

---

(1) Qualsivoglia persona, di qualsiasi genere, sesso, stato e condizione, doveva astenersi dal fare « aliqua tripudia sive « ballamenta et joca secularia et mundana », nonché « mundanas cantilenas « sive aliquos actus persistentes ad mundana joca ». Con maggior forza ordinavasi « omnibus et singulis instrionibus, « joculatoribus et ciurmatoribus ne eorum « spectacula, joca et ciurmarias quoquo « modo ... facere sive exercere ». FUMI, *Statuti e Regesti*, p. 57.

(2) Il passo è troppo importante perché non deva essere riferito per intiero:

« ℨ. 55. *De prohibitis Fustigatorum « Representationibus in dicta Ecclesia.*

« Fustigatorum sive Disciplinatorum « actus et mores, qui ab initio fuerant ad « Dei et Sanctorum eius laudem et hono« rem, hodie ad mundi laudes et vanitates « totaliter fiunt. Et qui in primordiis ho« mines qui aderant conpungebant fere « humiles et devotos, nunc in fabulas et « derisum penitus sunt conversi, ita quod « ea que pro animarum salutem adinventa « fuerunt, ad perditionem admodo sunt « reversa. Que licet in eorum remotis « domibus talia facta sint redarguenda, « cum fiunt publice in Ecclesia penitus « sunt damnanda; quum turbis occurren« tibus in eandem mala dant perditionis « exempla; precipue in vestibus sacris et « Deo dicatis indumentis, que clericis et « sacerdotibus in divinis tantum offitiis « sunt concessa, quibus dicti Disciplinati « in huiusmodi eorum actibus utuntur « eaque manibus immundis pollunt et abu« sive profanant, ut autem pastoribus et « prelatis, que tam detestanda consentiunt « et fieri permictunt, non sine gravi iniu« ria et offensa Salvatoris et eius Ecclesie « sancte et totius Cleri. Quocirca bono « zelo moti, duximus statuendum, quod « nulli Disciplinati sive Fustigati alicuius « Discipline de ipsa Civitate [*di Orvieto*], « quocumque nomine nuncupentur, au« deant vel presumant de cetero aliquas « eorum *Representationes* sive *Devotiones* « nuncupatas, que verius sunt derisiones, « de quibuslibet actis et gestis Domini « nostri Yhesu Christi filii Dei sive Matris « eius gloriose Virginis Marie, aut aliquo« rum eius Sanctorum sive de aliquo mi« raculo intervento alicuius sacramenti et « rei sacre, vel de ipso filio Dei et eius « Matris Virginis Marie, sive de aliquo « sancto, in dicta maiori ecclesia Urbeve« tana vel in aliqua parte ipsius Ecclesie, « videlicet in toto et per totum pavimen« tum, ordinare vel facere quoquo modo, « sive aliquo tempore, aut in aliqua forma, « ad penam centum solidorum denariorum « pro quolibet canente sive facientes huius« modi *Representationes* aut assertas *De-*

La vita teatrale Orvietana dové quindi annanzi essere meno intensa, ma non si spense del tutto. Al principio del sec. XVI, spettacoli grandiosi venivano dati da' Fratelli di San Giovenale, di San Martino e di San Giovanni, sulle pubbliche piazze della città; Tommaso di Silvestro li descrive minutamente (1). Si trattava di una moda che ormai non veniva più da Perugia, ma che dilagava da Roma e da Firenze, contro la quale le autorità non avevano più la forza di reagire.

Segue ora una succinta analisi della raccolta di Tramo di Lonardo:

I. Avvento? La *Creazione del Mondo*. V. p. 292.

II. Dicembre, 8. La *Concezione della Vergine*, alla maniera antica. V. p. 290.

III. Dicembre, 8. La *Concezione della Vergine*, alla maniera nuova. V. p. 290.

IV. Gennaio, 23. Lo *Sposalizio della Vergine*. Pasquale. Dall' Apocrifo di Nicodemo.

V. Marzo, 25. L' *Annunciazione*. V. p. 278.

VI. Giugno, 24. La *Natività di san Giovanni Battista* Pasquale. Consta di due parti distinte. La prima, nella quale Iddio Padre delibera di far discendere al mondo il Precursore, è un'imitazione de' *Profeti di Cristo*. La seconda, è la storia di Zaccaria ed Elisabetta, secondo Luca, 1, 10-68.

VII. Dicembre, 25. Il *Natale*. V. p. 277.

VIII. Gennaio, 1. La *Circoncisione*. Passionale. Lirica. Le didascalie indicano come la si cantava. Un « Devoto » cantava la 1ª stanza; un secondo « Devoto » rispondeva, cantando la 2ª e la 3ª; il primo seguiva di nuovo, con la 4ª e la 5ª; un terzo « Devoto » cantava la 6ª e la 7ª; il primo ripigliava con la 8ª. Tutti insieme cantavano la 9ª.

« *votiones*, sive quomodolibet contrafa- « ciente et qualibet vice ... ».

Il dì 4 e il 7 marzo 1421 il Vicepodestà Jacomo da Narni fece bandire ai Disciplinati di Santa Maria e di San Martino l' ordine contenuto in questo Capitolo. V. Fumi, *Statuti e Regesti* cit., p. 56 sg.

(1) Nel suo *Diario* (ediz. Fumi, Orvieto, Accad. « Nuova Fenice », 1891) ricorda:

1.° (col. 636) la *Representatione* overo la *Devotione de Sancto Gregorio Martire*, fatta da' Disciplinati di *San Giovanni* il 13 giugno 1508, alla « Fontana della « Torre »;

2.° (col. 639) la *Representatione de Sancto Lazaro* fatta da' Disciplinati di *San Francesco* nella piazza di San Francesco, il 25 giugno 1508;

3.° (col. 652) la *Representatione* overo *Devozione* fatta in Santa Maria (nel Duomo?) il 20 agosto 1508, dell' *Anticristo*, da' Frustati di *Santa Maria* e di *San Martino*;

4.° (col. 703) la *Devozione* overo *Representatione* fatta in Todi, nella piazza, il 27 maggio. (Co' carri).

Il diarista descrive minutamente gli spettacoli così come farebbe un giornalista moderno.

IX. Gennaio, 6. I *Magi*. Pasquale. Frammezzo agli episodj Scritturali, il rimatore ha introdotto quello, di carattere realistico, in cui i tre si recano ad acquistare l'oro, l'incenso e la mirra dallo *staççone*, cioè dallo *speziale*, imitando la scena in cui le Marie, prima di recarsi al Sepolcro, fanno acquisto di balsami dall'unguentario; cf. p. 133.

X. Gennaio, 11. La *Fuga in Egitto*. Pasquale. Lauda più breve della Perugina (v. p. 277), con la quale non ha nulla in comune. Anche qui l'episodio dell'albero che si china a porgere i suoi frutti ai viandanti, secondo gli Apocrifi. Chiude la Rappresentazione la preghiera, detta da « due Devoti », perché Iddio conservi la pace al popolo « che stane chine arradunato ».

XI. Febbraio, 2. La *Purificazione*. Pasquale. Comuni col testo Perugino sono solo quattro versi. L'autore ha introdotto, di personaggi nuovi, gli Scolari del Tempio. Sono essi che, nella semistanza finale, levano una preghiera alla Vergine perché « ne riceva » nel suo « Regno amoroso ».

XII. Carnevale. La rubrica dice: « Queste Laude si cantano el dì di Carnelevare. Come « le Septe Peccata mortali si conducono a contrizione ». È la sola composizione della raccolta in endecasillabi rimati *aaab*. Esordisce « un Devoto » il quale invoca da Dio la fortezza contro i Vizj. Sfilano quindi, l'uno dopo l'altro, i Sette Peccati. Ciascuno di essi prega il Signore perché fornisca agli uomini la Virtù contraria a sé stesso. Lauda di contrizione e di espiazione delle colpe che gli uomini commettevano in quel giorno peccaminoso.

XIII. Quaresima. Le Ceneri. Canto lirico passionale, cantato da « duo Devoti ». Un'esortazione alla penitenza, con spunti tolti da san Paolo, *II ad Corinth.*, VI, 2 sgg.

XIV. 1ª Domenica. Le *Tentazioni nel Deserto*. La stessa de' Laudarj Perugini, con qualche lieve alterazione.

XV. 2ª Domenica. La *Trasfigurazione*. Secondo Vangelo del giorno; Matteo, XVII, 1-9.

XVI. 3ª Domenica. Il *Convito in casa di Simone e la Conversione della Maddalena*. Il fatto era commemorato, in Perugia, il giovedì della V settimana.

4ª Domenica. Omessa.

XVII. 5ª Domenica. La *Resurrezione di Lazzaro*. A Perugia il venerdì della IV settimana.

XVIII. 6ª Domenica. Le *Palme*. La stessa de' Laudarj Perugini, con l'aggiunta di qualche stanza.

XIX. Pasqua. La *Discesa al Limbo*. Manca il principio, causa lo strappo di una carta. Le due stanze finali, cantate dagli Angeli, mentre i Patriarchi liberati ascendono in Paradiso, sono pasquali. V. qui addietro, p. 291.

XX. Lunedì di Pasqua. L'*Apparizione di Cristo* alla Madre, alla Maddalena, a san Pietro e san Giacomo Minore. V. qui addietro, p. 282.

XXI. Lunedì di Pasqua. L'*Apparizione ad Emmaus*. Causa lo strappo d'una carta, non ne restano che le due ultime stanze, l'una passionale, l'altra pasquale, dette da' Devoti.

XXII. Martedì di Pasqua. L'*Apparizione a' Discepoli*. V. qui addietro, p. 282.

XXIII. L'*Ascensione.* Trattazione libera. Le scene si svolgono, parte in Cielo, fra lo Spirito Santo, le Gerarchie, Dio Padre e la Sapienza, parte in Terra.

XXIV. La *Pentecoste.* La stessa de' Laudarj Perugini, con alcune alterazioni.

XXV. Il *Corpus Domini.* Il *Miracolo di Bolsena.* V. qui addietro, p. 300.

XXVI. Agosto, 15. L'*Assunzione della Vergine.* Pasquale insieme e passionale. Svolgimento libero e ampio della narrazione dell'Apocrifo, ricordata a p. 285.

XXVII. Settembre, 11. L'*Esaltazione della Croce.* La rubrica, fatta dal copista, non risponde esattamente al soggetto. Secondo essa, dovrebbe trattarsi di una Rappresentazione « come Cristo apparve a l'Apostoli nel Monte, e a la Fede e a la Carità « e la Speranza e volse udire da loro in che modo avieno predicato per lo mundo « ad confermare tutta la Fede del suo cuore ». V. qui addietro, p. 298.

XXVIII. Novembre, 1. L'*Ognissanti.* V. qui addietro, p. 295.

XXIX. Avvento. Manca il principio. Il testo incomincia al momento in cui la Sibilla si presenta a rivelare all'Imperatore, in Roma, il vero Iddio. Concilio de' Sapienti con la Sibilla. Conversione dell'Imperatore. Nel Concilio, tutti parlano latino. La Rappresentazione non poteva esser destinata che a uno de' giorni del periodo dell'Avvento, ne' quali, a Messa, si cantano le Profezie.

XXX. Agosto, 28. *Sant'Agostino.* Pasquale. Ampio svolgimento della storia narrata al Cap. CXXIV della *Leggenda Aurea.* Si inizia con le preghiere della madre Monica perché il figliuolo Agostino si converta al Cristianesimo. Seguono l'intervento di sant'Ambrogio e la conversione; poi la convocazione del Consiglio di Pavia e la nomina di Ambrogio a vescovo; l'approvazione di questa da parte del Sacro Collegio; l'entrata del nuovo vescovo in Pavia; il suo apostolato.

XXXI. Dicembre, 27. *San Giacomo Evangelista.* Pasquale. Dalla *Leggenda Aurea,* Cap. IX, n. 11. La storia è abbellita dall'intervento delle Gerarchie Angeliche, di Maria ecc. Incompleta, per lo strappo di una carta.

XXXII. Ottobre, 4. Pasquale. *San Francesco e la Regola.* Il giovane Francesco è sul punto di abbandonare la casa paterna, contro il desiderio di Bernardone. Prediche del Santo e conversioni di popoli. Egli chiede udienza al Papa e ottiene la conferma della Regola. Chiude lo spettacolo il canto di due Devoti.

XXXIII. Settembre, 17. Le *Stimmate.* Pasquale. Francesco e Leone si incamminano verso la Verna. Leone, a invito del compagno, apre tre volte il libro della messa, e per tre volte vi legge: *Passio D. N.* Durante l'orazione, appare Cristo e avviene il miracolo.

XXXIV. Agosto, 4. *San Domenico.* Pasquale, con una stanza *passionale,* detta da' « povari ». È la conversione de' Paterini, operata dal Santo, mediante l'esperimento del libro posto nel fuoco. (Cf. *Legg. Aur.,* CXIII). Trattazione ampia, con l'introduzione di scolari, di maestri, di poveri, di frati, vescovi, santi ecc.

XXXV. Maggio, 8. L'*Apparizione di San Michele sul Gargano.* Pasquale. La storia notissima è ingrandita dall'introduzione delle Gerarchie celesti.

XXXVI. Novembre, 11. *San Martino.* Pasquale. È la storia del mantello che il Santo divise con un povero, e la sua conversione; secondo la *Legg. Aur.,* CLXIV.

XXXVII. Maggio, 3. *San Giovenale.* V. qui addietro, p. 299.

V.

I Laudarj Umbri minori.

I centri minori. Assisi: Laudarj di Santo Stefano e di Sant'Antonio. Gubbio. Foligno: *Adamo ed Eva*. Gualdo. Castello. La Fratta: *Sant' Apollonia*.

Ne' centri minori dell'Umbria, i Disciplinati furono ben lungi dall'avere un Teatro così ricco, svariato e organico come quelli di Perugia e di Orvieto. I loro repertorj erano prevalentemente lirici: in fatto di Laude drammatiche, coloro si limitavano a quelle della Settimana Santa; le quali, alla lor volta, eran lontane dall'assumere la spettacolosità che nelle città maggiori. Si trattava, spesso, di inscenature fatte durante la processione del Venerdì Santo, quando al canto corale di certe Laude narrative della Passione soleva aggiungersi un'illustrazione plastica della stessa, mediante una serie di quadri viventi ambulanti.

La Lauda di tipo arcaico, in forma di Ballata minore, si serbò più a lungo ne' piccoli centri. È il caso, che abbiamo studiato più addietro, de' Disciplinati di Urbino. In alcune città finitime dell'Umbria, come a Fabriano (1), a San Sepolcro (2), a Cortona (3) e ad Arezzo (4), sembra poi che la Lauda di tipo Perugino non abbia avuto gran successo. Anzi, poiché ne' Laudarj di qualcuna di quelle città, come San Sepolcro e Cortona, prevalgono le Laude liriche in onore della Vergine, principianti, le più, con

(1) Il Laudario di Fabriano fu pubblicato da A. ZONCHI, *Docum. stor. Fabrianesi*, ivi, 1879. Io ho utilizzata la copia fattane dal Monaci, posseduta dalla Società Filologica Romana.

(2) Notizia del codice di San Sepolcro in F. CORAZZINI, *Appunti stor. e filol. su la Valle Tiberina Superiore*, Sansepolcro, 1875, p. 53; edizione in E. BETTAZZI, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, XVIII, p. 242 sgg. Facsimile in MONACI, *Arch. Paleogr.* cit., I, tavv. 84-85. A Borgo San Sepolcro esistevano 14 confraternite. Una di esse era quella detta *di Santa Maria delle Laude o della Notte* « in cui non « si entra se non contadini e sono nomati i « Priori delle Laude, e stanno in vita: e due « di loro sono i Priori d'offizio e durano « due anni ». A. GORACCI, *Breve Istoria dell' orig. e fondaz. della città del Borgo di San Sepolcro* (1636), Firenze, p. 226.

(3) Notizia e edizione per G. MAZZONI, in *Propugnatore*, 1890, p. 205 sgg.

(4) Edizione BETTAZZI, cit. a p. 220.

le parole *Laudiamo, Salutiamo* ecc. (1), così ci si potrebbe spingere sino a immaginare che, fra que' Disciplinati, si siano continuati più lungamente certi motivi che erano stati in voga al tempo degli antichi Laudesi (2).

Passiamo adesso a fare un breve cenno de' Laudarj delle città minori dell'Umbria.

Assisi. A. Cristofori enumera ben dodici Confraternite di Disciplinati, costituitesi in Assisi tra il sec. XIII e il XIV (3). La più antica di esse sarebbe stata quella di *San Gregorio*, anteriore al 1272. Seguivano le altre: di *Santo Stefano*, fondata nel 1327, delle *Stimmate*, anteriore al 1330, di *San Pietro*, di *San Biagio*, di *San Lorenzo*, di *Sant'Antonino*, di *San Rufino*, di *Santa Chiara*, di *Sant'Antonio*, di *Santa Maria delle Rose*, de' *Raccomandati della Vergine*. Queste corporazioni fiorirono talmente per ricchezza, che poterono adornare i loro Oratorj con pitture di artisti di valore (4).

Furono serbati gli Statuti della Confraternita di *Santo Stefano*, compilati nel 1327. Vi apprendiamo, fra l'altro, che i Confratelli solevano adunarsi nell'Oratorio, per farvi la disciplina, due volte alla settimana, cioè la sera del Venerdì e la mattina della Domenica. La sera del Giovedì Santo, il Priore faceva la lavanda de' piedi, e tutta la notte si passava « in devote « Laude ». All'indomani, « in hora prima », prescrivono gli Statuti, « omnes, induti vestibus, vadant ad ecclesiam beati Francisci et beatae « Mariae Angelorum, *lacrimosas Laudes et cantos dolorosos* et *amara La-* « *menta Virginis Mariae* proprio orbatae filio cum reverentia *populo repre-* « *sentent* ». Poscia « factis vero Laudibus », alla Porziuncula, tutti tornavano all'Oratorio (5).

---

(1) Mi basti rimandare il lettore agli *Inizj* del TENNERONI, s. vv.

(2) Non è senza significato il fatto che nel codice de' Disciplinati di Fabriano si legge due volte la Lauda de' Laudesi, che abbiamo ricordata a p. 239 sg.

(3) V. A. CRISTOFORI, *Storia di Assisi*, 2ª ediz., ivi, 1875, vol. I, p. 311 sgg.

(4) Secondo il Cristofori, discepoli di Giotto, di Dono Doni, di Benozzo Gozzoli, di Cola d'Amatrice ecc.

(5) Il codice fu veduto dal Cristofori in casa Frondini. G. GALLI, in *Giorn. Stor. della Lett. Ital.*, *Suppl.* 9, p. 29, riporta il passo che ho citato nel testo. Lo stesso Galli poi cita un « codicetto » contenente « una specie di rituale della « Fraternita di Santo Stefano » (ibid., p. 107), senza dire dove si trovi, ma « ve- « nutogli sottomano in Assisi ». Astenendomi dal giudicare dello strano procedimento seguito dall'a. nel parlare di codici, noterò che una copia del codice veduto dal Cristofori fu fatta da E. MOLTENI, e si conserva fra le carte dell'infelice giovane passate all'Ambrosiana di

Della stessa Confraternita furono inoltre serbati due Laudarj, entrambi del sec. XIV: l'uno, già Frondini, ora della Nazionale di Roma (V. E. 478)(1); l'altro presso la famiglia Illuminati di Assisi (2). A illustrazione di essi, basterà, dopo quel che abbiamo scritto ne' paragrafi precedenti, riferire la tavola del primo, con qualche nota esplicativa, e dare un semplice cenno del secondo.

Nel codice Frondini sono raccolte sedici Laude, di cui sette drammatiche, una « mortuorum », le rimanenti liriche. Vi è anche una sezione di Orazioni e Lezioni in latino, alcune intestate, come la Laude, « Homo Devotus ».

1. LAUDA NATIVITATIS DOMINI. *Laudiamo Cristo enepotente.* Narrativa. Storia della nascita di Gesù con spunti derivati dagli Apocrifi (le fiere che incontrano i fuggiti in Egitto). Termina:

S'io contare lo volesse,
Longa storia ne saria.
Brevemente l'ò contata
Sì come l'avete enteso.

Donde parrebbe che la storia fosse destinata, anzi che al canto corale, alla declamazione.

Milano, ove ne feci l'inventario, nel 1902, per cortese invito del dott. Achille Ratti (SS. Pio XI); v. le mie *Rime Senesi* ecc., Roma, Soc. Filol. Rom., 1902, appendice. Il Galli cita questa copia a p. 28. Il « codicetto » è lo stesso ms. del Cristofori? Non mette conto di approfondire la ricerca. Ecco ora il passo a cui abbiamo alluso a p. 257. Gli Statuti, dopo aver detto che i Confratelli, vestiti del sacco, assistevano al canto di una lezione e facevano diverse preghiere, continua: « Statim « Minister [*il Priore*] cum Disciplina omnium Fratrum absolute dicat: " Pater « noster. Et ne nos inducas in tentatio- « nem ". ℟ " Sed libera nos a malo ". « Quo dicto in silentium, ad sonum cam- « panelle vel aliud signum, Disciplina « [*ossia tutti gli astanti*] quiescat. Et « immediate surgat, debens *Laudes vul-* « *gares* cantare, qui cantando illas ex devo- « tione moveat corda Fratrum ad planctum « et lacrimas intendentium magis ad verba « quam ad vocem. Laudes autem huius- « modi tali ordine disponantur: quia, die- « bus Veneris vel aliis diebus quibus de « Paxione ageretur vel despositis Passioni, « *cantentur Laudes de Paxione Salvatoris* « Domini nostri Yesus et *mestissime Ma-* « *tris eius*; sed diebus Dominicalibus et « festivis et quocumque alio tempore, *can-* « *tetur Laus diei* vel festi, si de festo « agitur Disciplina, vel alias, secundum « diei devotionem vel solemnitatem festi « vel temporis dispositionem. Et in cantu « *cuiuslibet stantie* sive *versus*, si disci- « plina agitur in vestibus sacci, finita *stan-* « *tia* sive *versus* fiat disciplina. Sed dum « Cantor cantaverit Laudes, ad signum « campanelle vel aliud signum surgens, Di- « sciplina quiescat, et sic prosequatur et fiat « donec Laudes predicte complete fuerint « per Cantorem. Laudibus vero comple- « tis, Cantor ipsarum ad suum locum rever- « tatur et disciplina fiat spatio unius Pa- « ternoster, in silentio dicendi per omnes ».

(1) È uno di quelli segnalati per la prima volta dal Monaci, nel 1874, ne' suoi *Uffizj drammatici* ecc. già cit.

(2) Notizia in GALLI, *Laudi* ecc., prefaz.

2. LAUDA SANCTI BERNARDI. *Vergen Maria, per lo tuo honore.* Lirica.
3. LAMENTATIO MARIE VIRGINIS. *Or ve piaccia d' ascoltare.* Lamento delle Tre Marie e di Giovanni con l' intervento di Giuseppe di Arimatea.
4. LAUDA DEL MERCORDIE SANCTO. *O figlolo, peché se' stato.* Dialogo tra la Vergine e Gesù, a' piedi della Croce; poi interviene la Maddalena.
5. LAUDA DEL JOVEDIE SANCTO. *Venne Christo humiliato.* Lirica.
6. LAMENTATIO MARIE. *Venete a pianger con Maria.* Lamento della Vergine con intervento dell' Angelo Gabriele; preceduto dall' invito a' Fratelli Disciplinati di piangere con Maria.
7. *Segnore Scribe, or que facemo.* Come in PV.
8. LAUDA JUDITII. *O figloli del Crocefisso.* Incomincia con la profezia de' segni precursori del Giudizio Finale, in 10 stanze liriche. Segue un dialogo tra' Peccatori e Cristo, l' intercessione della Vergine, la condanna de' primi e la salvazione degli stessi. Chiude una sestina lirica detta da *Omnes.*
9. LAUDA MORTUORUM. *O fratelgie a me reguardate.* Dialogo tra il Vivo e il Morto.
10. LAUDA SANCTI VICTORINI. *Cristo, pin de salute, te prego.* Lirica.
11. LAUDA SANCTI FRANCISCI. *Asceso nell' alto Regno.* Lirica.
12. LAUDA DEL VENERDÍ SANCTO. *Levate gl' occhi e resguardate.* Anche in V e in Mss. che citiamo più avanti. Lamento delle Marie dopo la morte di Gesù. Edizione comparativa in MONACI, *Crestom.*, p. 462.
13. LAUDA. LAMENTATIO MARIE. *Udie, gente, or que remore.* Maria, come folle, attraversa la città, chiedendo del Figliuolo. Giovanni, incontrandola, le annuncia la cattura di Gesù. La Vergine gitta gli abiti usuali e prende gli abiti da lutto.
14. LAUDA SANCTI FRANCISCI. *Patriarca noviello.* Lirica.
15. LAUDA SANCTI STEPHANI. *O superbo e regolgloso.* Lirica.
16. LAUDA APOSTOLI. *Con mente erenovata.* Lirica.

Il Codice Illuminati contiene quattordici Laude. Sei di esse sono comuni al Codice Frondini (cf. nn. 3, 5, 6, 7, 13, 15), una al Laudario Perugino di San Fiorenzo (cf. n. 95). Le rimanenti son proprie del codice. Di queste, due sono liriche: *Plangiam, Fratelgle, amaramente*, per la festa degli Innocenti; *O glorioso e degno*, per il Corpus Domini; due sono Monologhi della Vergine, da cantarsi nella Resurrezione: *Vidi Judam venientem*, in latino; *Udie ke al mio Figliuol servate*, in memoria della Passione; due a dialogo tra la Vergine e un *Homo Devotus*, le parole del quale servono a provocare il racconto che la prima fa de' proprj dolori; *Ancora se', Maria scusata, O discepogle della Croce*, entrambe destinate al Giovedì o al Venerdì Santo. Una, finalmente, è per i Defunti: *Serate gli occhi, o peccatore.* Essa reca la rubrica: « Quista Lauda se canta ad gli muorte; cioè quando el « morto se porta ad sepelire; si se dé cantare ad la fossa ».

Ad Assisi, e precisamente alla Confraternita di *Sant' Antonio*, restituisco, infine, un Laudario della Oliveriana di Pesaro, ritenuto finora Pesarese (1). Esso è del sec. XIV; presenta gli stessi caratteri esteriori de' Laudarj Umbri ed umbro è il linguaggio delle composizioni. In fondo a queste, si legge un elenco di nomi di persone; tra esse figurano: un Pietro *del Tufo*, un Valdo di Canzio *del Tufo*, un Tomasso di Giovanni *del Tufo*, un Archangelo *del Tufo*, e un Pietrantonio di Lorenzo *de Castelvecchio*. Nelle Marche, che non è regione tufacea, non esiste una località del *Tufo*. Tufacea è, all'incontro, la regione sud-occidentale dell'Umbria, ed è colà, difatti, che quel nome ricorre come nome fondiario (2). Ivi pure, alle falde de' Monti Martani, presso Montefalco e Foligno, uno de' tanti *Castelvecchi* d'Italia.

Due delle Laude della raccolta sono dedicate a sant'Antonio Abate: e questo Santo viene altresì invocato nella Lauda pel seppellimento di un Fratello estinto (3). Altre Laude sono dedicate a san Giacomo, a san Giacomo e Mariano, uniti, e a sant'Antonio di Vienna. Il Laudario appartenne, dunque, a un sodalizio nel quale i Santi suddetti erano particolarmente venerati.

Tale fu la Confraternita di *Sant'Antonio* di Assisi, la quale, oltre a quello di sant'Antonio Abate, aveva il culto speciale di san Giacomo Apostolo e di sant'Antonio di Vienna. In onore di san Giacomo fondò un Ospedale, nella facciata del quale Ottaviano di Martino Nelli da Gubbio dipinse una bellissima Madonna, con allato i Santi della Fraternita. È rimasta memoria di un pellegrinaggio che il pio sodalizio promosse, nel 1430, al santuario di Vienna, nel Delfinato, e di lì a quello di Compostella (4).

---

(1) Notizia in M. PELAEZ, in *Scritti varj di Filol.* cit., p. 105 sgg., ove si pubblica anche un *Detto di Passione*, poesia narrativa, di quelle che si cantavano durante la processione del Venerdì Santo. Io ho studiato direttamente il codice alla Oliveriana.

(2) Un « Crocifisso *del Tufo* » è presso Orvieto.

(3)
> Santo Antonio glorioso
> la conduca a buon reposo;
>
> santo Antonio barone
> la conduca a salvatione;

cioè l'anima dell'estinto; c. 33 *a*. Ancora (c. 33 *b*):

> Vertudioso confessore
> santo Antonio de Vienda,
> fratello, sì te faccia onore
> ch'el nemico no te offenda.
> E santo Antonio barone
> sì te conduca a salvatione.

(4) V. CRISTOFORI, op. e loc. cit.

Il Laudario contiene ventitré Laude, più due aggiunte più tardi. Trattasi, pertanto, del più notevole fra' Laudarj minori dell'Umbria. Le Laude sono, la più parte, destinate a' giorni della settimana santa e della Pasqua; e si ritrovano anche in altre raccolte, fra le quali, più frequentemente, le altre due di Assisi or ora ricordate e la Eugubina, che ricorderemo fra poco. Basterà, anche in questo caso, di darne la Tavola, rinviando, per la bibliografia, a' buoni *Inizj* del Tenneroni (1).

1. *La Passion de Christo Piangiam cum gran dolore.* È il *Detto di Passione*, pubbl. da M. PELAEZ nello scritto ricordato più addietro. Unico. TENNERONI, p. 139.
2. *Venite a piangere cum Maria, O figliuoli Disciplinati.* Comune con Laudario di Gubbio, che v. qui appresso. TENNERONI, p. 257.
3. *Or ve piaccia d'ascoltare.* Comune al Frondini e all'Eugubino. TENNERONI, p. 197.
4. HEC LAUS PASSIONIS. *O Figliuolo che staie en Cruce.* Monologo della Vergine. Unico. TENNERONI, p. 174.
5. *Discipoli de la Cruce.* Comune all'Eugubino. Monologo della Vergine. TENNERONI, p. 172.
6. *Venne Cristo umiliato.* Comune al Frondini e all'Eugubino. TENNERONI, p. 258.
7. IN DIE SANCTO PASCE. *Poie che facto avemo lamento.* Unica. Manca nel Tenneroni.
8. *De piangere sempre ch'io vorìa.* Monologo della Vergine. Manca nel Tenneroni.
9. LAUDA DE SANCTO JACOMO E MARIANO. *Glie martire gloriosce.* Unica. TENNERONI, p. 118.
10. LAUDA DE SANCTO ANTONIO. *Facciamo gioiosa festa.* Unica. TENNERONI, p. 111.
11. LAUDA DE SANTO JACOMO APOSTOLO. *Fratello de Iesu Cristo.* Unica. TENNERONI, p. 113.
12. LAUDA DE INITIO DE QUARESCIMA. *Torniamo a penetença.* Comune all'Urbinate e all'Eugubino. TENNERONI, p. 249.
13. LAUDA QUANDO UNO ENTRA EN LA FRATERNITA. *Guarda bene, Disciplinato.* Unica. TENNERONI, p. 120.
14. LAUDA A PROVOCARE I PECCATORE A PENETENÇA. *Eo so Christo Salvatore.* Monologo di Cristo. Comune all'Eugubino e a uno di Fabriano. TENNERONI, p. 107.
15. HEC LAUS INCIPIT MATER CHRISTI. *Gente pietosa amirate a Maria.* Pianto della Vergine, de' più diffusi e de' più antichi. Lo si legge ne' Laudarj di Cortona e di Arezzo, che sono, fra' Laudarj lirici, i più antichi, in uno di S. Sepolcro e in un altro ora alla Nazionale di Roma; TENNERONI, p. 115. Questa Lauda, di

(1) Una raccolta di 40 Laude liriche, proveniente da Assisi, del sec. XV, ha pubblicato G. M. MONTI, da un ms. Casanatense. Sono Laude de' Bianchi, intorno al movimento de' quali, dopo il 1399, dovremo intrattenerci più in là (*Un Laudario Umbro Quattrocentista de' Bianchi*, in *Biblioteca Umbra*, N. 8, Todi, «Atanor», 1920).

forma *aaab* endecasillaba, fu inserita, come intermezzo lirico, nelle Laude Perugine del Venerdì Santo.

16. LAUDE DELLA PASSIONE. *Or ve piaccia d'ascoltare.* Ripetuta dal n. 3, con qualche variante.
17. LAUDA DE PASSIONE. *Levate gl'ochie e resguardate.* Comune al Vallicelliano, all'Eugubino, e al Frondini. TENNERONI, p. 145.
18. LAUDA DE PASSIONE. *Or audite la dolente.* Monologo della Vergine. Anche in un codice di Siena. TENNERONI, p. 197.
19. LAUDA DE L'ASUNTIONE DE SANTA MARIA. *Ave gratia plena, Stella serena.* È ne' Laudarj Perugini e in uno Toscano (Chig.). TENNERONI, p. 65.
20. *Sempre piangere e dolere.* Unica. TENNERONI, p. 237.
21. LAUDA DEL CORPO DE CRISTO. *Glorioso e dengno En segno de salute.* Unica. Manca nel Tenneroni.
22. *Dimme, tu che stai a giacere.* Lauda pel Confratello defunto. Essa è preceduta da queste istruzioni: « *Pater Noster*. Deinde dicitur Lectio: " Fratres dilectis- « simi ... " Postea dicuntur Laudes ». E segue la Lauda. Unica. TENNERONI, p. 98.
23. LAUDA DE MORTE. *Tornate a Christo cum paura.* Unica. TENNERONI, p. 248.

Aggiunte:

1.° In fondo a quest'ultima Lauda la stanza: *Vertudioso Confessore*, che abbiamo inserita qui addietro, p. 310. Essa è ripetuta a p. 34 *a*.

2.° Nella guardia anteriore, un'altra Lauda a Sant'Antonio Abate, di stanze irregolari: *Poie che avemo facto festa.* Unica.

Gubbio. Si ha notizia di tre Compagnie di Disciplinati esistenti in Gubbio nella seconda metà del sec. XIII: l'una detta del *Crocefisso*, l'altra del *Ponte Marmoreo* (chiamata, più tardi, di *San Bernardino*), la terza di *Santa Maria della Misericordia* o del *Mercato* (1). Della prima, che si adunava nella chiesa di Sant'Agostino, rimangono gli Statuti e varie scritture del sec. XIII. Della seconda si parla negli stessi Statuti; i quali disponevano che essa dovesse dipendere, per la parte amministrativa, da quella di Sant'Agostino: ciò che ne prova l'origine più recente. Quando moriva qualcuno della Compagnia del *Ponte*, quelli del *Crocefisso* erano tenuti a « cantare Laudes » e ad assistere a una messa in suffragio del defunto. Della Compagnia della *Misericordia* conservasi pure lo Statuto.

---

(1) V. G. MAZZATINTI, *I Disciplinati di Gubbio*, in *Giorn. di Filol. Romanza*, III, p. 85 sgg.; G. PADOVAN, *Gli Uffizj Drammatici dei Disciplinati di Gubbio*, in *Arch. Stor. per le Marche e per l'Umbria*, I (1884), p. 3 sgg.

Si apprende da esso, che i Fratelli avevan l'obbligo di disciplinarsi ogni Venerdì, in chiesa, e quello di visitare, ogni Sabato, tutte le chiese della città e de' borghi, a cerei accesi, con in mano « palis dicte Societatis » e sempre « canendo Laudes per iter ad honorem Matris Marie ». Il Venerdì Santo, erano tenuti ad andare « per civitatem, post crucem, canendo Laudes ». Nessuno poteva esser ricevuto nella Fraternita senza promessa di « ire post « crucem per civitatem canendo Laudes ». Un passo degli Statuti è notevole:

« De Processione. Ordinamus quod in nocte sacratissima diei Veneris Sancti, « sive de sero quinte ferie, omnes de nostra Fraternitate ... devote conveniant ad locum « nostrum celebraturi cum reverentia devotam et profundam humilitatem Christi qua se « divina Maiestas abluendis piscatorum et servium pedibus inclinavit, prebens nobis « humilitatis exemplum; et quemadmodum ipse fecit Dominus et Magister, ita et nos di« scipuli et servi in caritate invicem faciamus, sive lavantes pedes minoribus; et incipiant « Prior et Subprior et ceteri Officiales a minoribus et magis pauperibus ».

Ciascuno de' Fratelli era libero di rimanersene tutta la notte nell'Oratorio, a meditare sulla Passione di Cristo, oppure di tornarsene a casa e restarvi sino al mattino seguente. Se il Priore o il Sottopriore lo comandava, i Fratelli dovevan restare per tutta la notte raccolti in qualche chiesa, indossando l'abito della Disciplina, a udirvi la Passione di Cristo. Lo Statuto prosegue:

« In qua ecclesia *lacrimosas Laudes* et *cantus dolorosos* et *amara Lamenta* Virginis « Matris vidue proprio orbate filio cum reverentia populo *representent* magis ad lacrimas « attendentes quam ad verba. Peractis vero laudibus revertant ad locum suum ibidem « facituri prout eis Dominus inspirabit ».

Sono quasi le stesse parole dello Statuto de' Disciplinati di *Santo Stefano* di Assisi, là dove tratta della processione alla Porziuncola. In Gubbio, si vede che il luogo dove si recitavano le Laude del Venerdì Santo variava di anno in anno: doveva esservi un certo turno tra le chiese: epperò gli Statuti non designano una determinata chiesa; questa veniva volta a volta indicata dal Priore, previi accordi co' colleghi delle altre Compagnie.

Della Confraternita di *Santa Maria* restano, inoltre, alcuni libri di spese e alcuni Inventarj, del sec. XIV. Ne' primi sono registrate spesso delle somme sborsate « cantoribus » o « a li cantadore » delle Laude, in compenso dell'opera prestata da loro nelle varie ricorrenze, ovvero per som-

ministrazioni di vino. Di alcuni di tali cantori professionisti si fanno i nomi (1). Negli Inventarj figurano suppellettili teatrali, però non così svariate e copiose come quelle di Perugia: ali d'angeli « da fare *le Devo-* « *tione* », parrucche, barbe, colombe, maschere, « cerchi da fare *la Devo-* « *tione* »; alcuno di tali cerchi « con uno asse en meçço ». Di libri sono inventariati, nel 1406: « uno libro con tavolette de carta pechorina *da* « *Laude* »; nel 1428: « doye libra *de Laude* en carta pecorina », « uno « libro *da Laude* en carta bambagina ».

Di questi libri rimane uno solo: un Laudario, già posseduto e pubblicato dal rimpianto G. Mazzatinti (2). Esso contiene dodici composizioni in volgare, più altre tre aggiunte più tardi, e una Sequenza in latino. L'età della compilazione non può essere anteriore al 1337, anno della morte di san Tommaso da Costacciaro, al quale son dedicate tre Laude in cui l'eremita Camaldolese è chiamato « santo novello ».

Tre delle quindici Laude sono comuni a' Laudarj Perugini (3): sette son comuni all'uno o all'altro de' Laudarj Assisiati ovvero a tutt'e tre (4); le rimanenti cinque sono unicamente nel codice Eugubino (5). Di fattura schiettamente locale non ci sono però che le tre Laude in onore del santo da Costacciaro.

Il Laudario, sia pel numero de' componimenti, sia per ciò che rivela circa le consuetudini de' Confratelli, sia per i testi che conserva, fa gruppo co' Laudarj Assisiati. Come in questi, vi prevalgono, infatti, le Laude liriche. Quanto alle drammatiche, oltre a quella dell'*Annunciazione*, venuta da Perugia, e che fu una dalle più diffuse, anche fuori dell'Umbria (v. più avanti), e alla Laùda pel Venerdì Santo *Levate gli occhi e resguardate* (v. p. 286), le quali, del resto, esigevano una messa in iscena delle più semplici, non si va al di là del Monologo e del Dialogo. Tali sono: il Monologo della Vergine *Or ve piaccia d'ascoltare*, e i dialoghi morali tra

(1) Massolo « de le Laude », Sabatuccio, Ceccolo, Petruccio, il « figlio de la « Semola », Mattio, Andrea « cantore che « cantò la Pascione il dì de Vienar Santo ».

(2) In *Propugnatore*, 1889, p. 145 sgg.

(3) *Torniamo a penitenza* (v. p. 278), *Dio te salve*, cioè l'*Annunciazione* (v. p. 278), *Levate gli occhie e resguardate* (v. p. 286).

(4) *Venete a pianger con Maria*, *Io so Cristo Salvatore*, *O superbo e regoglioso*, *Venne Cristo humiliato*, *Puoi che facto ave' lamento*, *Or ve piaccia d'ascoltare*, *O discepoli della Croce*.

(5) *L'Alto Dio sì n'abbi gloria*, *Or, fratelli, or ce pensate*, e quelle per san Tommaso da Costacciaro.

Gesù e il Disciplinato: *Io so Cristo Salvatore*, e tra il Serafino e i Disciplinati: *L'alto Dio sì n'abbi gloria*.

Ciò che si legge nel Laudario non è però tutto quello che cantavano i Disciplinati in Gubbio. Per convincersene, basta scorrere il Libro delle spese, donde risulta che Laude si cantavano anche nel Natale, nella festa di Sant'Ubaldo, e precisamente durante l'ascesa al celebre colle, in Santa Maria « de Marçо », nelle Domeniche e in altre feste. E di queste nessuna fu conservata (1).

Foligno. Quel che viene da Foligno è poca cosa: una Lauda drammatica, in un codicetto cartaceo, del sec. XV, appartenente alla Biblioteca del Seminario (2). In compenso, si tratta di una composizione unica, non priva di interesse, sia per il soggetto sia per la forma. Il soggetto è la scacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre: fu svolto, come si è veduto, solo episodicamente, da' Disciplinati Orvietani nella *Creazione del Mondo*. Nella Rappresentazione Folignate esso forma invece il tema di tutta la composizione. Il metro è passionale. Quanto alla forma, è da notare che le didascalie sono narrative, principiando tutte con l'avverbio *Como*. Il Monaci si domandava se non fosse da argomentare da ciò che il componimento fosse destinato alla recitazione « per opera di un solo « giullare, il quale poi faceva in una più parti, come tuttora fanno molti « saltimbanchi ». Se così, la Lauda Folignate fornirebbe l'esempio di una tarda degenerazione della Lauda drammatica Perugina. Dal canto mio, io opino che, in origine, la Lauda sia stata realmente destinata alla scena, e che quelle didascalie narrative non siano altro che una semplice alterazione del tardo copista, il quale la destinava alla lettura. È un caso che vedremo ripetersi altre volte.

Gualdo. De' Laudarj delle sedici Confraternite di Gualdo Tadino fu conservato solo quello della Fraternita de' Raccomandati testè rinvenuto

---

(1) Il Mazzatinti ha pubblicato anche un poemetto di circa 1800 novenarj accoppiati, sulla storia della Passione, e un Contrasto tra Maria e la Croce, da un ms. Eugubino del sec. XIV, contenente, oltre ad altre cose, la Regola « de li « Frati et Sore de l'Ordine de Penen« tença per volgare ». Son poesie destinate alla lettura ovvero alla declamazione: in ogni modo, sono estranee alla letteratura de' Disciplinati.

(2) *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre; Frammento drammatico in antico volgare dell'Umbria*; Nozze Manzoni Ansidei - Manzoni, Perugia, Unione Tipogr. Cooperat., 1902.

e pubblicato dal dott. R. Guerrieri (1). Sono dodici Laude liriche, alcune morali, di esortazione al peccatore; altre alla Vergine, altre narrative. Qualcuna è comune ad altri Laudarj; le più no. Testi drammatici non ve ne sono. Ciò che rende interessante quella raccolta è però una lunga narrazione della *Passione*, in stile giullaresco, scrittavi due volte, una in minuta, l'altra in bella copia. L'editore ha giustamente immaginato che essa fosse destinata ad essere cantata durante la Processione del Venerdì Santo. La processione di Gualdo era celebre nella regione e consisteva in una successione di quadri viventi, riproducenti alcune delle principali scene della Passione. Simile, come abbiamo veduto, era quella di Assisi, che giungeva sino alla Porziuncola.

Castello. Alla Compagnia di *Sant' Antonio*, di Città di Castello, appartengono due Laude, scritte in un codice contenente i Capitoli della Compagnia stessa (2). Sono liriche, destinate all'uffiziatura de' Fratelli defunti. Di un'altra Compagnia, quella di *Santa Caterina*, della medesima città, non conosciamo che gli Statuti (3).

La Fratta. Nella terra della Fratta (Umbertide), a una trentina di chilometri da Perugia, si costituì, tra la fine del XIII e il principio del XIV secolo, una Confraternita di *Santa Maria Nuova e Santa Croce*. Essa si radunava in una chiesetta situata nel borgo inferiore della cittadina, fuori la Porta Romana, là dove facevano udire il loro fragore numerose officine di fabbri, ed era officiata da monaci Agostiniani, più tardi da Francescani. Ad onta della scarsezza delle sue risorse, il pio sodalizio fondò e mantenne un ospedale, e mise su delle Rappresentazioni. Un inventario compilato nel 1341, tuttora esistente in quell'Archivio, registra, tra gli oggetti appartenenti alla Compagnia: « unum librum cartarum bombicinarum « in quo sunt *Laudes* ». Questo Laudario è andato perduto. Ma che la

(1) Perugia, Unione Tipogr. Cooperat., 1923.

(2) Pubblicato da P. Tommasini-Mattiucci negli *Scritti varj di Filologia* cit., p. 561 sgg. Facsimile de' Capitoli, in volgare, del 1366-1397, in Monaci, *Arch. Paleogr. Ital.*, I, Tavv. 81-82. V. anche B. Bianchi, *Il dialetto e la etnogr. di Città di Castello*, ivi, 1888, p. vi, 55 n. 1.

(3) Facsimile in Monaci, *Arch. Paleogr.* pred., I, Tav. 88; B. Bianchi, op. cit., p. v, 55 n. 1. Pure da un Laudario, di provenienza Castellana, il Monaci trasse due Laude di cui reputò doversi riconoscere l'origine dalla provincia Romana (*Rendic. della R. Accademia de' Lincei*, Classe di scienze morali, stor. e filol., 1892, p. 73 sgg.).

Compagnia, oltre che cantare delle Laude liriche, ne inscenasse delle drammatiche, è attestato dalle allusioni a *Devozioni* che fanno i notamenti esistenti in altri registri e inventarj; nonché da due Laude, inserite in un libro di bilanci della seconda metà del sec. XIV (1). L'una, copiata sulla fine del sec. XV, è una Lauda narrativa della Passione, di quelle, probabilmente, che si cantavano durante l'interminabile processione del Venerdì Santo. L'altra, copiata avanti quest'epoca, è drammatica, al modo *pasquale*. L'amanuense ne trascrisse soltanto il principio, ma si comprende che il tutto doveva essere assai lungo. Soggetto di essa è la *Leggenda di Santa Apollonia* (2). Il grande scadimento del testo non lascia dubbio che l'originale era molto più antico della copia.

Di singolarmente notevole, in questa Rappresentazione, c'è che essa si apre col canto di due Angeli, i quali appaiono, su in alto, nel bel mezzo di un « balcone ». Il palco, nel quale sono disposte le scene, è discosto da questo balcone. I divini messaggeri annunciano agli spettatori la festa che sta per celebrarsi e il soggetto della Rappresentazione, parlando l'uno dopo l'altro. Il primo dice, nella ripresa:

Pregamo che onniuno comprenda
l'aspero martirio de sancta Apolonia:
la Giesia n'è testimonio
e noi vi rapresentamo la sua Legenda.

Segue il secondo:

Questa vergine sancta,
che de Re fó figliola e de Regina,
de nobiltà fó tanta
quanto mai fosse al mondo altra fantina;
et, per virtù divina,
refiutò el mondo e la lege pagana,
refiorita alla fede Christiana
che tutto l'universo comanda.

---

(1) Per queste notizie e per i due testi, v. F. Mavarelli, *Notizie storiche e Laudi della Compagnia de' Disciplinati di S. Maria Nuova e S. Croce, nella terra della Fratta*, Umbertide, 1899.

(2) La storia rappresentata non risponde a nessuna delle narrazioni della vita della martire raccolte da' Bollandisti (febbr., 9). È la stessa che fu messa in iscena in una Rappresentazione toscana, stampata in Siena nel 1614. Sulla simiglianza de' due drammi, v. Mavarelli, op. cit., p. 21.

Il primo riprende, parlando a un eremita:

> O anima romita,
> a lecto va Apolonia ch'è dormente;
> da te che sia amonita
> che venga a te domane, al dì lucente ;
> quando tu serai presente,
> colla gracia de Dio, ce vengo io,
> peroché el Alto Idio,
> vole che Apolonia intraciando (?) resplenda.

Essendo notte, la undicenne fanciulla giace nel letto, vigilata da due cameriere e da altre ancelle. L'eremita entra nella stanza e parla la parola della Fede alla bella addormentata. Quando ella si desta, narra il sogno alle donne ed esprime il desiderio di recarsi dall'eremita. Tosto le ancelle la abbigliano, ed ella, prese per compagne alcune di esse, si incammina verso l'eremo. Qui viene evangelizzata e battezzata, alla presenza dell'Angelo, disceso a bella posta dal Cielo. Frattanto, il Re Tarsio, suo padre, non vedendo comparire la fanciulla, ordina che sia rintracciata. Un cortigiano la ritrova e la riconduce davanti al Re. Questi siede in trono, circondato da tutta la Corte. Egli annuncia alla giovinetta di averle trovato marito; ma ella rifiuta sdegnosamente di sposarsi, essendosi consacrata a Gesù. E qui termina il frammento.

S'io non m'inganno, è questa la prima volta che ci si offre l'esempio dell'Annuncio della festa, dato dall'Angelo o da due Angeli. Si può esser certi che all'Annuncio dovesse far riscontro la Licenza, che gli stessi Angeli venivano a dare agli spettatori, alla fine dello spettacolo. Or si vede, anche dal fatto che la Lauda drammatica ha qui ancora la sua ripresa, che tale consuetudine teatrale si originò da quella stanza propiziatoria che apriva alcune delle Laude Perugine, e che veniva cantata da uno o da due « Devoti », e da quella stanza gratulatoria che chiudeva il sacro rito. La preghiera iniziale e la finale, si sono qui convertite, per un trapasso naturalissimo, in un annuncio e in un congedo; gli umili « Devoti » o l'« Homo « Devotus », per motivi essenzialmente teatrali, hanno finito per indossare la tunica e le ali dell'Angelo. Ecco spiegata la genesi di quella che sarà una delle caratteristiche della Rappresentazione Sacra di Firenze.

VI.

Conclusione.

Questa, nella sua genesi e nelle sue manifestazioni, la Drammatica Laica creata dagli Umbri; questa, nell'ordine della Storia Letteraria, la maggior benemerenza di essi verso la Patria.

Dagli Umbri, ma propriamente da' Perugini. Fino a quando ebbe vita il Teatro Perugino? Non possediamo dati per rispondere. Abbiamo veduto che, al principio del sec. XV, le attrezzature delle *Devozioni*, in Perugia, già venivano utilizzate per altri scopi. Non è quindi improbabile che, anche colà, sia intervenuto, in quell'epoca, un qualche provvedimento inibitorio da parte dell'autorità, così come in Orvieto. In ogni modo, è certo che progressi ulteriori il dramma Perugino non fece al di là di quelli che sono attestati da' due grandi Laudarj.

I progressi più notevoli del nostro Teatro medievale, secondo accennai dianzi, ebbero luogo, più tardi, nelle regioni contermini dell'Umbria. Il punto di partenza fu, anche qui, la Lauda di Perugia; giacché della bella fioritura teatrale Orvietana non sembra si sia sparsa notizia al di fuori di Orvieto. D'altra parte, il fantasioso melodramma delle *Tre Gerensie* era una costruzione talmente singolare da escluderne la possibilità dell'adattamento ad altri soggetti. Fu la *Devozione* Perugina, che, diffondendosi al di là della Nera, del Soratte e del Trasimeno, simultaneamente al diffondersi delle pratiche religiose iniziate a Perugia, dié la spinta a esplicazioni teatrali nuove e svariate, sia nell'ordine scenico, sia, conseguentemente, nell'ordine letterario. Nel sacro spettacolo, che d'allora in poi formò l'edificazione e il diletto di tutta l'Italia Centrale, dagli Abruzzi alla Toscana, poté vedersi la minima *Laus Evangelii* assurgere a maestosa figurazione del Mistero della Redenzione Umana, la episodica Lauda agiografica a sceneggiamento di tutt'intiera una biografia. Che se si domanda perché mai un così intenso movimento teatrale non attinse le regioni più remote dall'Umbria, le quali pur conobbero la vita della Disciplina e la Lauda lirica, eccettuato qualche caso che esamineremo a suo luogo, la risposta potrà trovarsi nel fatto che, mentre la divulgazione della Lauda lirica poteva avve-

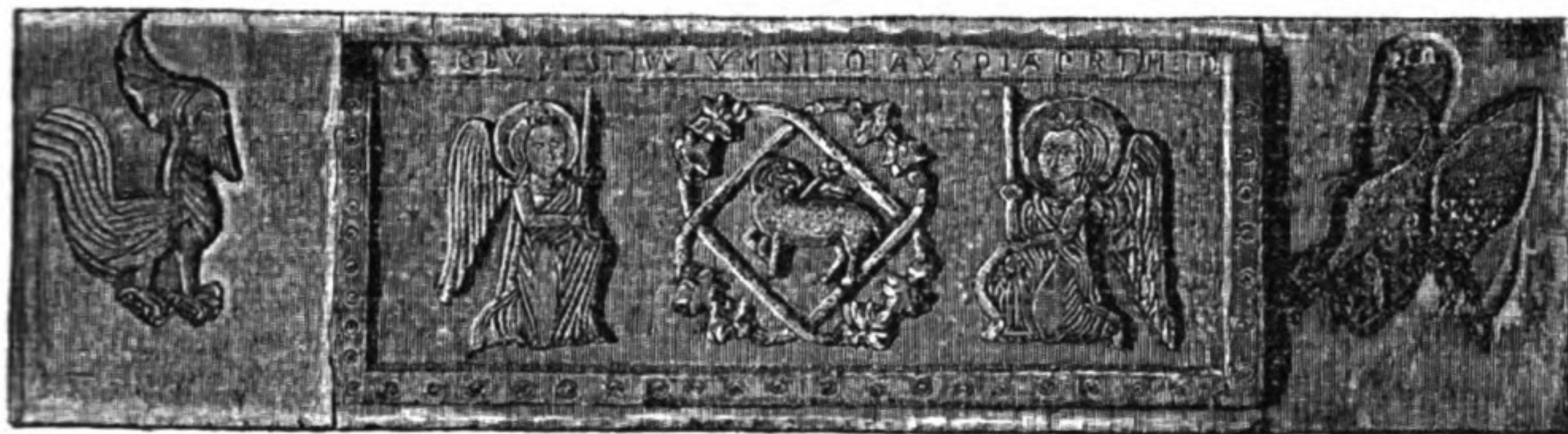
nire anche per via della semplice scrittura, l'imitazione teatrale, invece, era subordinata, non solo alla conoscenza del testo scritto, sì anche a quella de' mezzi scenici; e tale conoscenza non era acquisibile se non ocularmente. Si pensi quanto scarne siano le didascalie delle Laude, anche le più sviluppate, e quanto insufficienti devano essere state, esse da sole, a istruire altrui sopra tutto quello che richiedeva una messa in iscena. Ora ognuno comprende come diversa fosse, a questo effetto, la condizione de' Disciplinati de' paesi più lontani da quelli de' paesi più vicini al centro Perugino.

Irradiando nelle regioni finitime, la Lauda drammatica Perugina, venne, se non addirittura a crearvi, senza dubbio a rinvigorirvi il fervore di una vita teatrale che l'immobile Dramma Liturgico era stato incapace di intensificare: e ciò grazie alla comprensibilità del linguaggio, alla frequenza degli spettacoli, alla varietà de' soggetti, alla facilità del reclutamento degli attori e delle masse, alla ricchezza del repertorio, comprendente anche i fatti de' Santi. E poiché i fatti de' Santi altro non sono, in definitiva, se non azioni di uomini, ossia episodj della vita reale, tali che, trasportati sul palco, servono ad assecondare certe naturali tendenze dello spettatore, così il dramma del soprannaturale, con lo spogliarsi via via della sua solennità e della sua rigidezza ieratica, poté venirsi accostando sempre più alla realtà e all'umanità.

Lo svolgimento drammatico posteriore al periodo Umbro, non fu, naturalmente, uniforme e simultaneo dappertutto. Fra la seconda metà del sec. XIV e tutto il XV, sino a' primi decennj del XVI, in ciascuna delle regioni su ricordate, fiorirono altrettanti Teatri distinti, con, al più, qualche scambio di testi, dovuto a motivi speciali. Venne, da ultimo, la Firenze del Rinascimento, con la sua civiltà livellatrice, a imporre, anche in fatto di teatro, il gusto per le fogge sue. E questo, non soltanto ne' paesi che già ne avevano di proprie, sì anche in quelli che non ne avevano alcuna. Il secondo periodo, periodo di elaborazione regionale, allora fu chiuso. La Drammatica popolare divenne uniforme in tutta la Penisola; e fu sotto quest'ultima veste che continuò a vivere quel tanto di vita che le fu ancora concessa.

Passeremo adesso a studiare, nella Seconda Parte, il secondo periodo. Col quale chiudendosi la storia de' primordj, si chiuderà anche la nostra trattazione.

PARTE SECONDA

IL DRAMMA SACRO NELLE REGIONI ITALIANE

CAPITOLO I.

L' Abruzzo.

Incominceremo dall'Abruzzo. Questa regione, grazie alla quantità e alla qualità de' suoi monumenti teatrali, offre il modo di studiare ciascuno degli stadj del graduale sviluppo della Poesia Drammatica, fino alle sue massime esplicazioni, e facilita lo studio della Drammatica de' paesi pe' quali la documentazione è meno ampia oppure discontinua.

I documenti drammatici Abruzzesi furono serbati in ventitré Mss. Alcuni di essi sono Laudarj ufficiali di Disciplinati, altri sono raccolte di destinazione men certa, altri, infine, miscellanee Francescane. I Laudarj ufficiali provengono da Aquila; una notevole raccolta, copia del sec. XVI, da Sulmona o da Chieti; le miscellanee dalle biblioteche de' conventi Francescani di Aquila e dintorni, e da quelle de' conventi di Sulmona, di Capestrano, di Penne, di Città Sant'Angelo e di altri non noti.

Se bene si conosca che Compagnie di Disciplinati esistettero anche in altri centri d'Abruzzo, tuttavia solo di quelle di Aquila è possibile raccogliere notizie sicure. Per fortuna, si tratta proprio delle Compagnie che spiegarono la maggiore attività teatrale.

In ciascuno de' paragrafi seguenti, studieremo le varie forme del Dramma Abruzzese, ne' successivi momenti della sua evoluzione.

I.

Le prime Laude Aquilane.

I Disciplinati di Aquila. Il Laudario di Pietro de Nicola. La Lauda Perugina in Aquila. Rielaborazioni locali. Vestigia del più antico Teatro Abruzzese. Il *Detto dell' Inferno*: contenuto, fonti, data, destinazione.

Se alle turbe flagellanti del 1260 non fosse stato interdetto di varcare il confine del Regno, esse non avrebbero trovato, lungo la strada da Rieti a Sulmona, nessun centro di qualche importanza da ridurre alla penitenza; perché là dove, nel 1254, era sorta la città guelfa di Aquila, fumavano ancora le rovine che vi aveva accumulate, nel luglio precedente, la vendetta di Manfredi.

Ricostruitasi la città, libera, popolosa e fiorente, poco dopo gli avvenimenti del 1266 (1), non tardò a formarvisi la prima Compagnia di Disciplinati. Promotore sembra ne sia stato san Bonaventura: certo quella Compagnia godé delle medesime indulgenze che il Dottor Serafico aveva ottenute da Clemente IV a favore della Confraternita del Gonfalone di Roma, da lui fondata nel 1264 (2). Il sodalizio Aquilano prese il nome di Confraternita di Santa Maria *della Pietà*; siccome aveva la sua sede in un Oratorio, tuttora esistente, attiguo alla cattedrale, fu detta anche Confraternita di *San Massimo*. Talora veniva chiamata, anche in atti pubblici, la Confraternita *de' Santi*, per ciò che era solita di celebrare con particolar pompa la festa dell'Ognissanti (3). Per quel giorno, aveva ottenute da Gregorio XI speciali indulgenze in pro' di coloro che visitavano l'Oratorio e vi lasciavano elemosine. Era quello il giorno in cui rinnovava gli uffiziali. Accogliendo tra gli affiliati i membri delle principali famiglie della città, costituì presto un cospicuo patrimonio, che le consentì, tra l'altro, di fondare l'Ospedale di San Salvatore. Il suo Archivio serbava preziosi documenti storici;

(1) Buccio di Ranallo, *Cronaca Aquilana Rimata*, Roma, Istit. Stor. Ital., 1907, p. 13.

(2) V. il Capitolo seguente.

(3) B. di Ranallo, op. cit., p. 265, la chiama « la Fraternita » senz'altro.

esso era ancora intatto nel sec. XVIII: presentemente non ne rimane che un Indice, compilato nel 1743 (1). La Compagnia cessò di esistere nel 1874 (2).

Tra le cose elencate nell'Indice, c'è un certo libro di spese, del sec. XV, ove, a p. 25, si leggeva:

Anno 1477, 17 novembre. Nota di spese fatte da' Rettori della Fraternita di S. Massimo, Angelo d'Antonio della Porta e Giovanni Ferracciolo, per fare le *Rappresentazioni*, consistenti in *maschere, statue, testiere, armi ed altri pezzi consimili.*

A. L. Antinori afferma che Rappresentazioni vennero date dagli stessi Confratelli, nel 1510 (3).

B. Cirillo scrisse che, nel 1516, da' Confratelli di S. Massimo « furono « rappresentati i *Misteri di Moisé*, ridotta la storia in volgare da Tommaso « di Martino » (4). Sono notizie tarde; le quali però si ricollegano a consuetudini di vecchia data.

Competevano in antichità con la Fraternita di San Massimo, quelle di *San Leonardo* e di *San Sisto.*

La Confraternita di *San Leonardo* era probabilmente una propaggine di quella di San Massimo; dalla quale dev'essersi staccata non prima del 1282, allorché venne fondata la chiesa di Sant'Agostino, ove aveva la sua sede. Da principio erasi chiamata « Scola de' Disciplinati di *Santa « Croce* », indi di *Sant'Agostino* (5). Dove è notevole il vedere il titolo di *Scola* continuare, durante il sec. XIII e il XIV, negli Abruzzi, così come in Venezia, la vecchia denominazione delle associazioni dell'Italia

(1) Si conserva in casa Rivera. Il rimpianto comm. GIUSEPPE RIVERA lo pubblicò, con erudite annotazioni, nel *Bullettino della Società di Storia Patria per gli Abruzzi*, XIII (1901) e sgg. Le notizie che noi ne diamo provengono da questa pubblicazione e da quelle, raccolte da A. L. ANTINORI, che si leggono al volume XLVII, pp. 502-522 de' suoi Mss., custoditi nella Biblioteca Provinciale di Aquila. Importa di conoscere che, nel 1363, la Confraternita deliberò di aggregarsi con quella del Gonfalone di Roma. In tale occasione, furono fatti riconoscere, ne' loro originali, i Capitoli e le indulgenze già concessi alla Compagnia, e se ne rogò pubblico istrumento. Furono pure allora approvate le indulgenze ottenute da san Bonaventura.

(2) V. G. RIVERA, *L'Aquila negli ultimi anni della Monarchia Napoletana*, Ivi, 1918, II, p. 186.

(3) Op. e loc. citati.

(4) *Annali della città dell'Aquila*, p. 107.

(5) A. L. ANTINORI, Mss. cit., volume XLVII, p. 725.

Bizantina. Distaccandosi da que' della Pietà, i Confratelli di San Leonardo, serbarono per sé, come particolare istituto, la cura de' condannati a morte, lasciando agli altri quella de' carcerati. B. Cirillo informa che, nello stesso anno 1516, i fratelli di San Leonardo rappresentarono i *Misteri di San Paolo*, « ridotta la storia in versi volgari da Giovannantonio di Maestro Mel- « chiorre » (1).

I Disciplinati di *San Sisto* pretendevano di essere essi i più antichi della città. Senonché, nel 1358, il Vescovo, confermando gli Statuti di tutte le associazioni religiose di Aquila, e fissando l'ordine di precedenza di queste nelle processioni, collocò i Disciplinati di San Sisto al terzo posto, subito dopo quelli di San Leonardo, che, a loro volta, seguivano quelli della Pietà: ciò in seguito a esame de' documenti relativi all'epoca della propria fondazione, che ciascuna Compagnia era stata tenuta a esibire (2). I Confratelli di San Sisto si adunavano nella chiesa de' Santi Sisto e Nicola, in locale di Sant'Anza; al principio del sec. XVI, si trasferirono nella chiesa dell'Annunziata.

Il genere di letteratura caro a' Disciplinati di Aquila non fu soltanto il drammatico. Le loro consuetudini comportavano anche l'audizione di letture devote, in prosa e in versi, particolarmente quella di Leggende sacre rimate. È così che alcune di quelle Storie di Santi verseggiate che formano uno dei lati attraenti della letteratura volgare dell'Abruzzo, le leggiamo per l'appunto in un libro di Disciplinati. Figura fra esse la *Santa Caterina*, composta, nel 1330, da Buccio di Ranallo, del quale non sappiamo se abbia mai scritto espressamente per commissione di qualche Compagnia, ma dell'opera del quale i Disciplinati evidentemente si giovarono.

Copiò quel libro un amanuense di professione, che era, insieme, con ogni verisimiglianza, un ecclesiastico: don Pietro de Nicola, nel sec. XV inoltrato (3). Oltre alle Leggende, egli vi trascrisse un intiero Laudario. Questo Laudario, se bene in tarda copia, racchiude i monumenti più antichi della Drammatica Abruzzese. Si vede che, mentre, a quell'epoca, il teatro era già pervenuto, in Aquila, alla fase massima del suo svolgimento, secondo

(1) Loc. citato.

(2) A. L. ANTINORI, Mss. cit., volume XLVIII, p. 26.

(3) La descrizione particolareggiata e la Tavola del codice, v. in *Teatro Abruzzese*, p. 345 sgg.

apparirà da' §§ seguenti, c'era qualche Compagnia che si serbava tuttavia fedele alle vecchie forme.

Il Laudario è formato da cinquantotto, o meglio da cinquantanove composizioni, tra liriche e drammatiche (1). Il compilatore intese, indubbiamente, di dare ad esse l'ordinamento cronologico tradizionale; senonché la collezione è ben lungi dal presentare la continuità dei Laudarj Perugini. In alcuni tratti, la successione cronologica è rigorosa; in altri no; per uno stesso periodo dell'anno, vi sono talora più gruppi di Laude; per una stessa ricorrenza, più Laude; Laude di argomento generico si frammischiano a Laude Temporali e Santoriali. Siffatto stato di cose non si spiega altrimenti che pensando come il compilatore, che può essere stato anche un predecessore di Pietro de Nicola, abbia avuto presenti diversi Laudarj, ciascuno ordinato cronologicamente, e come, essendosi proposto di mettere insieme una sorta di Laudario de' Laudarj, sia venuto attingendo ora all'uno ora all'altro di essi, secondo criterj che a noi presentemente sfuggono. Qualcosa di analogo, insomma, a quanto aveva fatto, in Orvieto, Tramo di Lonardo. Il Laudario Aquilano rassomiglia a un edifizio costruito con un insieme di rottami.

Un gruppo compatto di Laude, che può ben rappresentare uno spezzone di Laudario antico, è formato da quelle che aprono la raccolta e che vanno dall'Ognissanti alla Pasqua. Sono le seguenti:

1. *Oy lasso, per mia fallenza.*
2. *Vera Croce sancta et pura.*
3. *Vergene Matre, plena de dolciore.*
4. Novembre, 1. Ognissanti. *Omnipotente Patre Salvatore.*
5. Dicembre, 24. Vigilia del Natale. *Da Celo venne lo sblendore. Gloria in excelsis, Dio Supremo.*
6. » 25. Natale. *Facea comandamento.*
7. » 26. S. Stefano. *O summo Patre, eterno creatore.*
8. » 27. S. Giovanni Evangelista. *Vascello pino de summa scientia.*

---

(1) Segnalato per la prima volta da E. Monaci, op. cit., p. 42, il Laudario fu messo a stampa da E. Pèrcopo nel *Giorn. Stor. della Letter. Ital.* dal 1886 al 1892. Le Laude sono in realtà 59, perché il copista non si avvide che l'ultima stanza della Lauda *Omnipotente Patre Salvatore*, la 4ª, non era la chiusa di questa, sì bene il principio di un'altra, della quale manca il rimanente.

9. Gennaio, 1. Capo d'Anno. *Patre supremo, re de Paradiso.*
10. » 6. Epifania. *In nell'ayro apparia.*
11. » 25. Conversione di S. Paolo. *Perfecto lume con grande claritade.*
12. Febbraio, 2. Purificazione di M. V. *Perfecto lume che sempre dài exblandore.*
13. Le Ceneri. *Ogne gente agia paura.*
14. Quaresima, 1ª Dom. *Cristo aducto dallo spirito bono.*
15. Venerdì Santo. *Tucti plangamo la Paxione.*
16. Marzo, 25. L'Annunciazione. *O Patre Omnipotente.* Rappr.
17. » » *Ave pretiosa stella.*
18. Pasqua. *Gloria in excelsis a Dio cantamo.*

Un secondo gruppo comprende cinque Laude: una per il Carnevale (v. più oltre, p. 339), le altre per la Settimana Santa. Gruppo lacunoso, ma non saltuario:

1. Carnevale. *Fratellu meu, bene si venuto.* Il *Detto dell' Inferno.*
2. Della Passione di Cristo. *Omnipotente Patre Salvatore.* Lirica.
3. Lo Lamento della Donna. *Io vo cercando lo mio Figliolo.*
4. *Plangete con Maria.*
5. *Quilly che sse vogliono l'anima salvare.*

Un terzo va dal San Matteo alla Invenzione della Croce:

1. Febbraio, 25. Laude delly Apostolv. *Misser sanctu Mactheo Apostolo gratioso.*
2. Laude della prima Domenica della Quaresima. *Cieschasuno de nuy penze na morte.*
3. Laude della seconda Domenica della Quaresima. *Cary fratelly, cieschuno sia abisato.*
4. Marzo, 25. *O Vergene Maria Annumptiata.*
5. Domenica delle Palme. *Cari fratelli, con puro intellecto.*
6. In Pasqua Resurrezione. *Tucti laudemo Cristo Salvatore.*
7. Lu Lunedy po Pasqua. *Misser sanctu Luca sì ne fa sermone.*
8. Lu Martedy po Pasqua. *O Yhesu Cristo, Patre Omnipotente.*
9. In l'Octava de Pasqua. *O Yhesu Cristo, Patre glorioso.*
10. Della Seconda Domenica po Pasqua. *Christo, che consolasty Madalena.*
11. Maggio, 3. Laude della Santissima Croce. *O vera Croce da Dio glorificata.*

Dal 28 marzo alla fine del settembre va un quarto gruppo di 18 Laude:

1. Marzo, 28. S. Sisto. *Sisto, papa verace.*
2. *Amore de Cristo, quanto dày dilecto.*
3. Aprile, 25. S. Marco. *Martyre glorificato.*
4. Maggio, 1. SS. Filippo e Jacobo. *Sancto Jacobo biato.*

5. Marzo, 25. L'Annunciazione. *Ave gratia plena.* Rappr.
6. *Vergene Maria, plena de dolciore.*
7. Maggio, 25. S. Callisto. *O Cristo glorificato.*
8. Corpus Domini. *Angely sancty.*
9. Giugno, 24. S. Giovanni Battista. *Baptista da Dio electo.*
10. Ascensione. *Assay tempo agio predicato.* Rappr.
11. Domenica *infra* l'Ottava dell'Ascensione. *Cristo glorificato.* Rappr.
12. Vigilia della Pentecoste. *Dico se buy me amate.* Rappr.
13. Pentecoste. *Patre superno, tu che ne creasti.* Rappr.
14. Luglio, 22. S. Maria Maddalena. *Gloriosa Madalena.*
15. Agosto, 15. Assunzione. *Ave sopra tucte nella gloria.*
16. Settembre, 14. Elevazione della Croce. *Croce benedecta.*
17. » » *O Croce benedecta.*
18. » » *Misericordia, dolcissimo Dio.*

Fra il terzo e il quarto gruppo si inseriscono due Laude: l'una per S. Michele Arcangelo (Settembre, 29), l'altra per S. Pietro Celestino (Settembre, 19).

Se i Laudarj rappresentati da ciascuno di questi gruppi appartenessero, in origine, a Compagnie diverse (1), è difficile determinare. Nel primo gruppo, la presenza di una Lauda per l'Ognissanti condurrebbe a scorgervi i resti di un Laudario della Compagnia della Pietà; mentre la Lauda a san Sisto, nel quarto, farebbe pensare a un Laudario della Compagnia di San Sisto (2). In ogni modo, ignoriamo per quale delle tre Compagnie lavorasse il buon Pietro de Nicola. Dovremo immaginare che, fra' Disciplinati di Aquila, sia intervenuto un compromesso analogo a quello che era intervenuto fra i loro colleghi di Orvieto, e che, per conseguenza, egli destinasse il libro simultaneamente un po' a tutti? Osserveremo che quei buoni Confratelli Aquilani vissero, per un lungo periodo di tempo, in aspre discordie fra di loro, per questioni di precedenza; e se si tien conto delle

(1) Il mio buon Pèrcopo pensò che il codice provenisse dalla Confraternita de' Bianchi, e riferì il passo della *Cronaca* di Niccolò da Borbona relativo alla venuta de' Bianchi in Aquila, nel 1399. Ma i Bianchi non vanno confusi co' Disciplinati. Eppoi una Confraternita stabile di Bianchi non fu fondata in Aquila prima del secolo XVI, secondo si apprende dalle notizie date dall'ANTINORI, Mss., vol. XLVII, loc. cit.

(2) Il Pèrcopo ha identificato questo san Sisto con Sisto IV. Si tratta, invece, di Sisto III, titolare della parrocchia di Sant'Anza. Il Papa Savonese non fu un santo.

più gravi discordie che allora tanto soventi insanguinavano la città, dovremmo elogiarli davvero qualora ci accadesse di vederli andar d'accordo, una volta tanto, in faccende di calendario!

Venendo ora alla cronologia de' componimenti, è da premettere che essi presentano tipi strofici svariati, non i due soliti de' Laudarj Umbri. De' componimenti sono in gran maggioranza i lirici: alcuni sono di data più o meno recente, altri decisamente di data antica. Con questi ultimi si risale, senza esitazione, in pieno sec. XIII.

I più recenti sono quattro Laude, che altri Mss. dànno a varj autori fra' quali anche Jacopone da Todi (1). Son di quelli che si produssero, qua e là, tra la fine del Trecento e il principio del Quattrocento, indipendentemente da' Disciplinati, e che dilagarono attraverso la Penisola, in seguito al movimento de' Bianchi.

Meno recenti sono le altre Laude liriche, tutte « uniche ». Di alcune di esse è dubbio se siano state composte in Aquila; altre sono di schietta fattura Aquilana. Va tra queste ultime la Lauda per san Pietro Celestino. Essa è tutta vibrante di entusiasmo per il Pontefice del gran rifiuto, il quale, dopo aver « trionfato » del Papato, era venuto, dice il rimatore, « in questa sua cittade », vi aveva fondato « quella casa santa », cioè il monastero di Collemaggio, ove accorre la gente nel giorno del Perdono (28 agosto), e, morto, vi era voluto tornare:

> Moristy: all'Aquila volisti tornare,
> Ad Aquila tea, per tollerely dolore!

Le quali parole attestano che la composizione è posteriore al 1327, anno della traslazione delle ceneri del Santo in Aquila (2). Allusioni locali si colgono inoltre nella Lauda « Per la pace » (3), nella Lauda per san Sisto (4)

---

(1) *Ave gratia plena Stella serena, Angeli Sancti che stan davanti, Gloria in excelsis a Dio cantamo, Misericordia, dulcissimo Dio*; riscontri v. in TENNERONI, pp. 65, 57, 119, 155.

(2) B. DI RANALLO, op. cit., p. 63. La traslazione fu considerata come un vero e proprio ritorno del Santo in Aquila.

(3)

> Tu ce defendi de tribulatione,
> Ad questa cytà concedi bono stato ...
> Et mecta inter nuy la soa tranquillitate
> In questa nostra cytade.

(4)

> Et inter nuy micty pace e concordia
> Et dance bono stato, se cte piace.

e nell'altra *O Vergene Maria, piena de pietade* (1), le quali racchiudono preghiere per l'integrità del Comune Aquilano.

Il fondo più antico della raccolta è formato dalle Laude drammatiche. Ciò si scorge a colpo d'occhio, sol che si sia fatta un po' di pratica con le Laude Perugine. In quel manipolo di componimenti, così profondamente alterati attraverso le numerose trascrizioni, noi scopriamo i rimasugli del più antico repertorio drammatico Abruzzese, di quello che gli Aquilani importarono dall'Umbria, sin da' primi tempi della loro Disciplina; e vi impariamo a conoscere, insieme, le prime rielaborazioni Aquilane della Lauda Perugina.

Perugina è la Lauda drammatica dell'*Annunciazione* (2). È la stessa dei Laudarj di Perugia e di quelli di Orvieto e di Gubbio (v. pp. 304, 314). Tra le Umbre, essa è sicuramente una delle più antiche, visto che persino i Laudarj Perugini la dànno in redazioni variamente rimaneggiate. Del resto, anche se non la ritrovassimo in quelle raccolte e in quello stato, a dimostrarne l'antichità basterebbe l'estremo scadimento della versione Aquilana, ove parecchie stanze persero de' versi e parecchi versi la rima. Vedremo che, negli Abruzzi, essa era diffusa anche al di fuori di Aquila.

È questo un precedente di natura tale da renderci risoluti a restituire a Perugia tre altre composizioni del Laudario Aquilano; le quali non si rinvengono ne' Laudarj Perugini, ma di cui l'origine si appalesa manifesta sia nella struttura metrica, sia nelle dimensioni, sia nel genere; così come l'antichità nello stato di conservazione. Son quelle per l'Ascensione (3), per la Domenica *infra* l'Ottava dell'Ascensione (4) e per la Vigilia delle Pentecoste (5), tutt'e tre del quarto gruppo, ove sono attigue. Esse sono al modo pasquale e rientrano fra le *Laudes Evangeliorum*, perché consistono nella semplice parafrasi de' versetti dell'Evangelo del giorno. Onde vengono a reintegrare, se bene in minima misura, il gran quadro del Teatro Perugino primitivo. Si rammenti che, ne' grandi Laudarj, son chiamate espressamente col nome di *Laudes Evangeliorum* solamente quelle per la Quaresima, ma che ce n'è di congeneri anche per altre ricorrenze. Il Lau-

---

(1)
Presta, singnore, lo tou conoscemento
Ad quilly che regu questa nostra cittade,
Ché poczano fare bono regimento,
Ché nne aducano tucti a unytate.

(2) *Teatro Abruzzese*, p. 8 sgg.

(3) *Teatro Abruzzese*, p. 20.

(4) *Teatro Abruzzese*, p. 329.

(5) *Teatro Abruzzese*, p. 329.

dario, perduto, di San Domenico conteneva *Laudes Evangeliorum* per tutto l'anno (cf. p. 272).

La Lauda per la Pentecoste, che, nel Ms., segue immediatamente alle tre (1), è essa pure, secondo ogni probabilità, venuta da Perugia. Veramente, non si tratta di una Lauda unica, bensì di due Laude pasquali giustapposte, riconoscibili, l'una, dalla rima *-asty* talora alterata, ma facilmente ripristinabile (2); l'altra, dalla rima *-ostry*. La prima, preceduta dal Coro, è tutta in bocca agli Apostoli, che cantano, al principio, una parafrasi del *Veni Creator Spiritus*, poscia, una parafrasi del Credo; la seconda, una orazione di Pietro e de' suoi compagni a Gesù, avanti la discesa del Paraclito, ispirata da un passo degli *Atti* (I, 15).

Singolare il caso del *Lamento della Donna* (3). Anche questo *Lamento* è formato dalla contaminazione di due componimenti più antichi, diversi e per la struttura metrica e per la provenienza: un accozzo che non ha una giustificazione analoga a quella delle Laude della nuova maniera Orvietana. Le due Laude entrate in contaminazione sono, l'una Perugina, l'altra Aquilana. La Perugina è di forma passionale: la si ritrova, in parte, ne' Laudarj di Perugia e, come vedremo più avanti, fra quelle di Roma (4). La Aquilana è in quartine di doppj quinarj monorimi.

La quartina di doppj quinarj monorimi è una figura strofica propria della poesia giullaresca. Gli esempj più numerosi che se ne hanno appartengono all'Italia Centrale: all'Umbria, alle Marche e agli Abruzzi (5).

---

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 21. L'ultima stanza, di metro diverso, in cui si parla a' *Singnuri e Donne* che hanno *scoltato*, fu aggiunta più tardi ancora.

(2) Alla st. IX, *gisty* va corretto, forse, in *annasty*; alla st. XI, *resurgysty* in *resuscitasty*.

(3) *Teatro Abruzzese*, p. 16.

(4) V. Capitolo seguente.

(5) Ne offre un esempio il Laudario di Urbino con la Lauda *Planga la terra, planga lo mare*; v. qui, p. 253; ove è da notare che, appunto in grazia della sua forma metrica, il MONACI, *Crestom.*, p. 469, la classificò tra le più antiche. La narrazione della *Passione* di Gualdo Tadino è in questa forma. Benché tarda, essa si conforma a una maniera già in voga da tempo nella regione. Così pure è del *Pianto delle Marie* Marchigiano, edito da C. SALVIONI ne' *Rendic. dell' Accad. de' Lincei*, Cl. mor. stor. filol., S. V, vol. VIII, pp. 578 sgg. Negli Abruzzi, oltre al componimento di cui parlo qui subito appresso, se ne hanno esempj: nella *Passione*, su cui v. § sgg., nelle *Parole della Maddalena* (in *Teatro Abruzzese*, p. 294), nella *Leggenda di Santa Margherita* (ed. PÈRCOPO, in *Scelta di Cur. Letter.*, Disp. CCXI). Un esempio anche in Sicilia, nel *Pianto* pubbl. da L. SORRENTO ne' *Rendic. dell' Istit. Lomb.*, LIII, 18-20 (25 novembre 1920).

I giullari la adottarono specialmente nelle narrazioni religiose. E ciò assai largamente, fin da tempi remoti, come lo prova il fatto che, nel 1262, essa già serviva egregiamente a quel bel tipo di giullare che fu Ruggeri Apuliese, quando recitava davanti a' suoi concittadini di Siena una sua parodia delle *Passioni* giullaresche (1).

In Aquila, allorché vi fu introdotto il dramma, qualcuno adottò quella forma, nuova per simil genere. Più tardi, altri, che non fu di sicuro il nostro Pietro de Nicola, volendo ampliare il componimento, non seppe far di meglio che intercalarvi delle stanze tolte da una delle tante Laude venute da Perugia.

In quelle quartine isolate dalle altre, è da ravvisare una reliquia de' primi tentativi drammatici schiettamente Aquilani? Ciò è più che mai verisimile. Osserverò intanto che la Lauda in questione non è la sola di quella forma che esista nel nostro Laudario. Simile è un'altra *Annunciazione* (2). Questa si presenta oggi come un misto di stanze drammatiche e di stanze narrative; senonché le stanze narrative furono aggiunte più tardi alle drammatiche, le quali stanno bene da sé, anche se separate dalle altre. È un caso analogo a quello che accade, pure negli Abruzzi, alla stessa *Annunciazione* Perugina, quando fu ridotta a narrativa per essere destinata ad altri scopi (3).

Considerazione a parte merita il *Detto dell' Inferno* (4). Questo *Detto*, secondo attesta lo stesso suo nome, non è una Lauda, sì bene un dialogo tra un *Vivo* e un *Morto*. Come tale, esso non ha nulla di comune con le *Laudes pro Defunctis* di Perugia, dalle quali divaria tanto per il tema, quanto per la forma.

Il dialogo si apre nel momento in cui si erge improvviso, davanti alla vista di un Vivo, il fantasma ovvero le stessa persona di un suo amico estinto. Perché mai costui è tutto pieno di spavento, tutto smarrito e consunto, anziché essere allegro e festante, adesso che è tornato alla vita? Gli fu « forte » il trapasso? Ahi, risponde il Morto, se l'amico conoscesse quanto gli fu duro quel punto!

---

(1) V. le mie *Rime antiche Senesi* cit., p. 14 sgg.

(2) *Teatro Abruzzese*, p. 16.

(3) Abbiamo due riduzioni a narrative della *Annunciazione*: l'una nello stesso nostro Laudario (*Ave gratia plena*, c. 154*a*; testo in *Teatro Abruzzese*, p. 279), l'altra in un codice di Capestrano (*Teatro* cit., p. 281). E v. § IV.

(4) *Teatro Abruzzese*, p. 11.

E qui egli prende a narrare le vicende del giudizio a cui fu sottoposto e il suo viaggio attraverso l'Inferno. L'Inferno egli lo ha percorso tutto quanto, e vi ha osservato nove pene: il fuoco, il gelo, il morso de' draghi e de' serpi, il fetore, la vista orribile del demonio, l'onta di recare incisi sulla fronte i proprj misfatti, i flagelli, il bagno di sangue, le catene incandescenti. Terminata l'enumerazione e la particolareggiata descrizione de' tormenti, che il Morto fa ininterrottamente, il Vivo vuol conoscere qual colpa si espii per ciascuno di quelli. Nel *fuoco* stanno coloro che si scaldarono nella lussuria; nel *gelo* coloro che furono freddi nell'amor di Dio e del prossimo; fra *draghi e serpenti* gl'invidiosi; nel *fetore* i detrattori e le detrattrici, i ruffiani e gli adulteri; dinanzi alla *vista del demonio* coloro che non si curarono di vedere Iddio; nelle *catene* quelli che « usaro la libertade ». Manca la dichiarazione della colpa corrispondente alle pene dell'*onta*, de' *flagelli* e del *sangue*. Dopo questa esposizione, il Morto toglie commiato, urgendogli di tornare alla sua espiazione, che non dice qual sia. L'ultima delle 36 stanze contiene l'augurio a coloro che hanno ascoltato la recitazione di « quisto *Dicto dello Ninferno* » di poter godere l'eterno gaudio nel Cielo.

Le pene del *Detto* sono le stesse della *Visio Sancti Pauli* (1), la nozione delle quali era divenuta comune, sopratutto grazie agli scritti di san Bernardo (2). Ma la fonte immediata del nostro rimatore non risale sì in alto. L'opera sua è la messa in versi di un paragrafo dell'*Elucidarium* di Onorio di Autun (III, 4) (3). Se bene questo paragrafo sia stato trasfuso nel *De Contemptu Mundi* di Innocenzo III (III, 4) (4), opera divulgata in Italia forse più largamente che non quella dello scolastico Borgognone, ciò nondimeno non è di questo intermediario che il rimatore si

(1) Sulle versioni di questa, v. H. Brandes, *Visio S. P. ein Beitrag zur Visionenlitteratur mit einem deutschen und zwei latein. Texte*, Halle, Niemeyer, 1885. Sulla quantità delle pene v. specialmente p. 98. Dello stesso autore v. ancora *Über die Quellen des mittelengl. Vers. des Paulus Vision*, in *Englische Studien*, VII, 48. Per le versioni francesi della Leggenda, P. Meyer, in *Romania*, VI, p. 11, XXIV, p. 357 sgg. e in *Notices et Extr. des Mss. de la Bibl. Nation.* etc., XXXV, p. 435 sgg. V. anche Batiouchkof, in *Romania*, XX, p. 17 sgg.

(2) *Instructio Sacerdotis*, XIV, in *Patrol.*, CLXXXIV, col. 791. V. anche Alanus de Insulis (A. da Lilla), ibid., CCX, col. 250.

(3) *Patrol.*, CLXXII, col. 1159.

(4) *Patrol.*, CCXVII, col. 758.

è valso. Egli ha dato la preferenza alla redazione originale, perché più ampia, più nutrita e più plastica: insomma, perché più facilmente drammatizzabile che non fosse la scheletrica riduzione di Papa Conti. Si aggiunge che il trattato di Onorio ha la forma di un dialogo fra un *Discipulus* e un *Magister*, sì che il dramma vi era già allo stato virtuale. Bastava dare un po' di corpo a quelle ombre perché dalle fredde pagine dottrinali si sprigionasse il dramma. Ed ecco, fra le mani del rimatore, il *Discipulus* convertirsi nel *Vivo*, il *Magister* nel *Morto*; le domande del *Discipulus* nelle domande del *Vivo*, le risposte del *Magister* nelle risposte del *Morto*; e la trattazione didascalica assumere l'andamento di un racconto di cose vedute. Il raffronto di un sol punto de' due testi basterà a far toccar la cosa con mano:

Elucidarium, L. III, § 4.	Detto.
Discipulus:	[Il Vivo:]
Satis mihi fecisti de his [*de' buoni, destinati al Purgatorio*]. Nunc dic qualiter agatur circa malorum exitum.	. . . . Tornato si da morte ad vita Dibirity tucto alegrare: Quando fó la toa finyta, Fócte forte lo trapassare? Dimmelo, et non tardare Se patisty pena dura ...
Magister:	[Il Morto:]
Cum mali in extremis sunt, daemones maximo strepitu conglobati veniunt aspectu horribiles, gestibus terribiles, qui animam cum pervalido tormento de corpore exentiunt et crudeliter ad Inferni claustra pertrahunt ...	La maiore pena che patesse In nella fine: coll'occhi lo vedea; Nanty che l'anyma m'escesse, Lu nemico dello Inferno si vedea; Sì grande paura avea, L'anyma taupina non sapia que se fare; Voliase retornare Dentro nel corpo per la grande paura ...
Et quia in igne cuncupiscentiarum hic exarserunt, iuste ibi in igne ardebunt.	Quisty che stago nello fochu Et stao ad tormentare in questa arsura So destricty in quisto locu Per ciò che se schallaro in la luxuria; Et Cristo re de gloria Sì ll'à promessa questa penetenza Per la loro concupiscenza Che usaro nello mondo, et mo stanno in [questa ardura.

Non è da credere tuttavia, almeno allo stato attuale del Ms., che, nell'assolvere il suo compito, il rimatore abbia avuto sempre la mano felice. Nel passo seguente egli dimostra di aver frainteso, anzi di avere addirittura falsato il pensiero del suo autore; con l'avervi soppressa la ragione della corrispondenza tra il numero delle pene e quello degli Ordini Angelici, egli ha finito, infatti, per vuotare il passo originale di tutto il suo significato:

ELUCIDARIUM.

DISCIPULUS:

Quare tot miserias patientium?

MAGISTER:

Quia consortium *novem* Ordinum Angelorum neglexerunt, iuste *novem* tormentis addicti moerebunt.

DETTO.

℟ LO VIVO:

Perché sosteo sì dure pene
Queste anime tanto forte tormentate?

℟ LO MORTO:

Per ciò che refutaro la compagnia
Dell'Angely belly che sonno in vita eterna,
Perciò sosteo grandy pene;
Vissero con peccaty mintry stectero in [terra.

Un'altra divergenza notevole fra il testo latino e il volgare si coglie in altri luoghi. Alla st. X, il Morto narra come, dopo avere ascoltato la sentenza del giudice, « in *Purgatorio* » egli dice « intrai ». Alla st. XXXV, dichiara di dover tornare « a *purgare* » i suoi peccati. Alla st. XXV, afferma che le anime devano « stentare » nella pena dura « per fi' che « seran *purgate* ». Ora Onorio non parla mai del Purgatorio, al quale ha dedicato un altro paragrafo, ma sempre dell'Inferno. Confusione del rimatore o de' molti copisti? (1)

L'idea di ricavare un dramma dalla pagina di Onorio non fu suggerita al nostro rimatore da Onorio stesso. In realtà colui si propose di comporre una *Visione*; l'opera sua si intruppa fra quelle che si proponevano di edificare altrui mediante la relazione di un viaggio nel regno della

(1) Diverge altresì il *Detto* da Onorio in ciò che, in luogo delle *tenebrae*, esso pone il *sangue*. Il *sanguis* era la quarta pena nella serie della *Visio Sancti Pauli*. Probabilmente il rimatore Abruzzese ebbe fra le mani una redazione dell'*Elucidarium* alquanto diversa da quella stampata dal Migne. Il poemetto Genovese di cui diremo fra poco mette a quel posto il *tenebror*.

morte (1). Che, di queste opere, egli abbia conosciuto il *Songe d'Enfer* di Raoul di Houdenc, non sarebbe da discutere, neanche qualora potesse dimostrarsene la precedenza cronologica sopra il poemetto italiano. Ma la *Visione di Tugdalo*, la *Navigatio Sancti Brandani*, il *Pozzo di San Patrizio* erano letture delle più comuni. Meno diffusa, ma certo nota agli Abruzzesi, era la *Visione* di Alberico di Montecassino (2). Lo stesso Gregorio Magno aveva avuto ricorso egli pure alla finzione della Visione (3).

Per quanto familiare dovesse essere tutta questa letteratura al nostro rimatore, io penso nondimeno che l'ispirazione diretta non possa essergli venuta se non dalla *Visio Philberti*. La rassomiglianza tra la *Visio Philberti* e il *Detto* sta particolarmente in ciò: che, non solo entrambi i poemi sono a dialogo, ma che il dialogo, sì nell'uno che nell'altro, scaturisce da una improvvisa apparizione iniziale. La *Visio Philberti* gli dié lo spunto; il resto gli venne da Onorio, il testo del quale, già quasi drammatico, non poteva presentarglisi che come un'ottima fonte da utilizzare (4).

---

(1) Racconti di apparizioni spesseggiavano ne' sermoni e ne' libri di penitenza. Era materia che volteggiava nell'aria. Per una buona bibliografia sopra quest'argomento, basti rinviare al dotto lavoro di A. Monteverdi sugli *Esempj dello Specchio di vera penitenza di Jacopo Passavanti*, particolarmente a quanto egli scrive intorno alle fonti dell'Esempio 104; *Giorn. Stor. della Lett. Ital.*, LXI, pp. 283 sgg. Sulle apparizioni narrate da' predicatori, v. Hauréau, *Les récits d'apparitions dans les sermons du M. A.*, in *Mém. de l'Accad. des Inscript. et B. L.*, XXVIII, 2, 241 sgg.

(2) Non fu fortunato il Brandes quando non poté aver conoscenza dello scritto di Alberico che da una citazione della stravecchia *Hist. Poetarum et Poematum M. Aevi* del Leyser. Esso era stata pubblicato, fin dal 1814, in Roma, da F. Cancellieri, *Osservaz.* ecc., p. 132 sgg., e se ne avevano due edizioni recenti di Padova e di Montecassino.

(3) *Dial.*, IV, xxxviii, ove narra la Storia di un cavaliere che, tornato alla vita, racconta d'aver veduto un ponte, attraversando il quale, le anime o vanno in Paradiso o cadono nell'Inferno.

(4) In Italia, le pene tradizionali dànno materia, com'è noto, alla *Babilonia* di Giacomino da Verona e alla *Scrittura Negra* di Bonvesin da Riva. Abbiamo ricordato più addietro il poemetto giullaresco contenuto nel Laudario di Urbino (p. 251) e il *Giudizio finale* di Perugia (p. 275). Il testo dell'*Elucidarium* fu sfruttato dall'autore della *Epistola* mandata dalla Riviera a' fratelli della Congregazione di Santa Caterina di Genova (*Rime Genovesi*, in *Arch. Glottol.*, II, p. 235 sgg.). L'*Epistola*, pervenutaci disgraziatamente frammentaria, è in realtà una narrazione morale, a cui fu innestata, un po' a forza, a dir vero, una descrizione delle pene infernali. Alcuni uomini, dovendo recarsi in lontano paese, a scopo di guadagno, ed essendo tempo di guerra, armano un legno. Golti dalla burrasca, sbarcano in un'isola appartenente a' nemici. Ivi si abbandonano a ogni sorta di sollazzi; ma

Cosa difficile ad accertare è se il rimatore sia stato un Abruzzese: tale tuttavia abbiamo l'obbligo di considerarlo, sino a prova in contrario. Il linguaggio del *Detto* è senza dubbio abruzzese, non arcaico, certo, nella copia attuale, ma quello di tanti altri testi di quella regione, del sec. XIV e del XV; e non mostra vestigia di parlate estranee precedenti. Ma sa ognuno quanto malcerte, in materie estremamente popolari, siano talune assegnazioni territoriali!

Ciò di cui non saprei dubitare è che colui sia stato un giullare, o che l'opera sua sia stata destinata alla recitazione giullaresca. Il contenuto dottrinale del *Detto* non contrasta con questo giudizio: in proposito posso richiamarmi a quanto ho scritto a p. 41. Il carattere giullaresco balza manifesto dall'ultima stanza, e dalla stessa qualifica di *Detto*, racchiusa nella stanza stessa. Si tratta, a mio avviso, di una di quelle composizioni che si produssero indipendentemente da' Disciplinati, e che i Disciplinati fecero proprie, per affinità di genere e per opportunità varie. Se il nostro autore avesse conosciuta la poesia di Perugia e avesse scritto al servizio de' Disciplinati, si può esser sicuri ch'egli avrebbe adottato lo schema metrico passionale delle *Laudes pro Defunctis*. Avere adottato, invece, la forma della Ballata, contravvenendo alle norme stabilite da' Perugini, denota indipendenza da costoro.

---

i nemici li sorprendono, li legano e li rinserrano in una torre;

> in la quar, como in Enferno,
> no se sta de pene inderno:
> in lo quar se sosten penne
> desguisae e de nove menne,
> le quae visto ò specificar
> en cotar guisa, secondo me par.

E si dà principio a una lunga enumerazione delle pene. A questa, così come nell'*Elucidarium* e nel *Detto*, segue la dichiarazione delle colpe corrispondenti. Quantunque lo strappo di una carta del codice, ci vieti di conoscere il testo nella sua integrità, tuttavia basta confrontare la parte conservata con il paragrafo di Onorio per convincersi che questa fu la fonte del rimatore Ligure. Va compreso in questo genere di Letteratura l'*Atrovare* emiliano pubbl. da N. CAMPANINI, Reggio Emilia, 1890, da un Ms. di Reggio. Un'altra copia ne esiste inedita in un frammento di codice del sec. XIV, di provenienza scolaresca, della Biblioteca Comunale di Bologna, non catalogato. Una parafrasi della *Visio Philberti*, in ottava rima (senese?) è nel cod. Riccard. 1351, ed è del 1387. Fu pubblicata per nozze da G. CHIARINI, *Visione contemplat. di S. Bernardo ridotta in rima*, Livorno, Vigo, 1870. Un'altra ancora, da G. TORTOLI, negli *Atti dell'Accad. della Crusca*, 1909, p. 63 sgg. V. ancora DE BATINES, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, p. 78 sgg.; e D'ANCONA, *Orig.*[2], I, p. 550 e n.

Anche del *Detto* è provata l'antichità dalle condizioni lacrimevoli in che ci è giunto. Attraverso alle numerose trascrizioni, il testo è venuto lasciando de' larghi brandelli (1). Non solo parecchie stanze han perduto de' versi e la rima spesso è scomparsa, ma fra due stanze (XXXII-XXXIII) si apre una lacuna, facilmente commisurabile in non meno di sei stanze, visto che vi manca la spiegazione di tre pene, per ciascuna delle quali dovevano impiegarsi, come di consueto, due stanze. In più punti il contesto è arruffato. Siamo, se non m'inganno, alla presenza di un'opera del sec. XIII (2): di una di quelle opere volgari che, come i poemi di Giacomino da Verona e le *Tre Scritture* di Bonvesin da Riva, gli storici della nostra letteratura ricordano, di consueto, tra i precedenti della *Divina Commedia.*

In qual giorno dell'anno i Disciplinati di Aquila solevano ascoltare la lettura o veder messo in iscena il *Detto dell'Inferno*? Alcune storie di apparizioni di defunti son narrate da Jacopo da Varagine sotto la data del 2 novembre (3). Ciò che indurrebbe, sulle prime, a immaginare il *Detto* destinato a questo giorno. Senonché chi non vede quanto mai dovesse sembrare inopportuna, anzi addirittura sconveniente, un'esposizione delle sofferenze eterne proprio nel giorno in cui tutti son disposti ad attribuire a' poveri trapassati lo stato di anime beate o almeno di anime purganti? Per parte mia, io trovo più verisimile che il *Detto* fosse destinato al Carnevale. Come, in questo giorno, gli Orvietani erano soliti di rappresentare il dramma de' Sette Peccati Capitali ridotti a contrizione, così non dovrebbe maravigliare se, nello stesso giorno peccaminoso, gli Aquilani, essi pure a scopo di penitenza e di ammonimento, fossero soliti di dimostrare gli eterni tormenti del peccatore. Il che sembra confermato dallo stesso posto che il componimento occupa nella raccolta.

---

(1) Le stanze di sei versi e non di otto sembra non abbiano perduto de' versi, dato che quelle son tutte in bocca al *Vivo*, le interlocuzioni del quale sono sistematicamente più brevi di quelle del *Morto*.

(2) Non merita gran peso l'apparente reminiscenza del v. 31 (st. XV) *Che ogni altra pena me paria dilecto* dall'altro famoso attribuito a san Francesco *Che ogni pena m'è diletto.*

(3) Ricorderò tra queste la storia di un giovane morto durante il pellegrinaggio a San Giacomo di Galizia. L'anima sua, rapita da' demonj e reclamata dagli Angeli, fu condotta finalmente a' piedi della Vergine; indi rimandata sulla terra per sollecitarvi le preghiere degli uomini a favore de' defunti. Cf. su questa Leggenda, OZANAM, *Les poètes Franciscains*, p. 437.

II.

Lo svolgimento del Dramma in Aquila.

I Disciplinati di S. Tommaso d'Aquino. Il loro Laudario. La nuova Lauda Aquilana. Innovazioni tecniche nel Dramma. Abbandono del canto pasquale. La sestina endecasillaba. Altri espedienti teatrali. Nuova trattazione delle materie. *Lu Lamintu della Donna lu Venardy Sancto.* La *Devotione et Festa de Pasqua.* La *Decollatione de sancto Johanni Bactista.* La *Devotione et Festa de sancta Susanna.* La *Disponsatione et Festa della Nostra Dopnna.* La *Devotione et Festa de sancto Petro Martire.*

Quarta, per data di fondazione, dopo le tre di cui al § precedente, veniva, in Aquila, la Compagnia de' Disciplinati di San Tommaso d'Aquino. Fondata, nel giugno del 1306, da un frà Simone, dell'Ordine de' Predicatori, aveva sede in un qualche locale attiguo al monastero de' Domenicani: non nella loro chiesa, incominciata a costruire solo nel 1309 (1), dacché era prescritto espressamente negli Statuti che, in alcuni giorni dell'anno, i Confratelli dovessero recarsi processionalmente in San Domenico, per assistervi alle funzioni solenni. Di questi Statuti, che sono del 1338, fu serbato il testo: si apprende da essi che la Compagnia pagava al monastero di San Domenico l'annua contribuzione di una libbra di zafferano, e che aveva l'obbligo di solennizzare le feste di San Domenico, di San Pietro Martire e di San Tommaso d'Aquino. Filiazione dell'Ordine Domenicano, essa serviva di strumento alla propaganda Domenicana. Nel sec. XVI, cambiò di sede e di nome: si trasferì nella chiesa di San Sebastiano e si chiamò di *San Sebastiano*; nella qual sede e col qual nome tuttora esiste (2).

Di questo importante sodalizio, l'Archivio antico andò da gran tempo disperso: non molto sembra ne abbia potuto conoscere, nel sec. XVIII, A. L. Antinori. In compenso, se ne conserva il Laudario ufficiale, che è uno de' più ragguardevoli monumenti dell'antica Drammatica Italiana (3).

---

(1) Buccio di Ranallo, op. cit., p. 50.

(2) Queste informazioni son desunte dalla notizia che della Confraternita leggesi ne' Mss. dell'Antinori cit., volume XLIX.

(3) Descrizione in *Teatro Abruzzese*, p. 335 sgg.

Potrebbe attribuirsi alla stessa Compagnia un secondo Laudario Aquilano, il Corsiniano 43, B, 31, considerando che ha comuni col primo due componimenti (1); ma riconosco che cotale argomento non è perentorio.

Il Laudario di San Tommaso è una compilazione, fatta nella seconda metà del sec. XV, di elementi esistenti in codici più antichi, secondo è dichiarato esplicitamente in più luoghi del Laudario stesso. Alcune composizioni vi furono trascritte incompletamente, altre in disordine. L'ordinamento della raccolta non fu eseguito col consueto criterio cronologico. I Disciplinati di San Tommaso l'avevano rotta con la ritualità tradizionale e se n'erano creata un'altra per conto proprio. La loro nuova letteratura si conformava alle loro nuove consuetudini. Essi pure avevano la loro lunga composizione narrativa della Passione, in stile giullaresco, da cantarsi, probabilmente, durante la processione del Venerdì Santo, alla maniera di quelli di Assisi, di Gubbio e di Gualdo (2). Ma avevano altresì un loro esclusivo repertorio di Laude, destinate a esser cantate, alcune nell'Oratorio, altre nelle altre chiese, in certi giorni. Sono, la massima parte, Laude per Santi Aquilani o venerati in Aquila. Il Laudario di San Tommaso è, tra' molti Laudarj, il più caratteristicamente locale.

È caratteristicamente locale, innanzi tutto, la struttura strofica di queste Laude liriche. Esse non sono in forma di Ballata: constano, tutte indistintamente, di una serie, a volte alquanto lunga, di quartine endecasillabe, a rime esterne e interne. Le rime esterne si ripetono in tutte le stanze; le interne variano. Al terzo posto di ciascuna stanza, è ammesso, talora, in luogo dell'endecasillabo, il settenario. Dobbiamo scorgervi una evoluzione della Ballata, da cui sarebbe derivato il principio della comunanza delle rime, ovvero una evoluzione del sonetto, di cui sia stata spezzata l'unità, con la soppressione delle terzine? Non saprei dire, e credo sarebbe affatto ozioso l'insistere a lungo sopra una tale questione. Certo, di questo metro non si hanno né precedenti nella poesia religiosa dell'Umbria né riscontri altrove.

---

(1) Descrizione, ibid., p. 359. I due componimenti comuni sono il poemetto sulla *Passione* e il *Lamintu della Donna*.

(2) Stampata da me in *Bull. dell' Ist. Stor. Ital.*, n. 8, p. 130 sgg., secondo il cod. Corsiniano, il solo allora conosciuto. Circa le congruenze formali di questa composizione con qualche altra del codice di S. Tommaso, v. *Studj di Filol. Rom.*, VI, p. 170 n.

Esclusivamente locale è, parimenti, l'ispirazione. In quelle Laude corre tutto un fremito di entusiasmo municipale. Que' Confratelli, quando, la prima Domenica di ogni mese, si recavano in Collemaggio, ovvero, in altri giorni, in San Pietro di Popplito, in Sant'Agostino, in San Marco, in San Domenico, in San Sebastiano, in San Quinziano, in San Pietro di Sassa, in San Biagio e San Vittorino, in Santa Giusta, nella cattedrale di San Massimo ecc., solevano elevare al Cielo la preghiera per il buono stato del Comune, riandare le benemerenze di alcuni Santi verso la città diletta, esprimere la gioia di custodirne le ceneri. In Collemaggio, presso l'urna di Pier Celestino, rammentavano come il solitario Morronese avesse cinto la tiara in quello stesso luogo; come, in quella sua venuta, avesse pacificato la città, in preda a lotte cruente; come l'avesse onorata, elevando alla porpora due Aquilani; come, da morto, avesse voluto farvi ritorno; come si fossero concesse indulgenze a coloro che si recavano a visitare la basilica (1). In San Massimo, si rammemorava il martirio del Vescovo Forconese, quando fu precipitato giù dal dirupo di Ocre, che ognuno aveva lì, davanti agli occhi. Ma il Santo che, in quel momento, era oggetto di singolare devozione e di orgoglio per gli Aquilani, era il più grande de' Santi recenti; di lui si sarebbe detto esser voluto venire in Aquila, di propria elezione, a bella posta, per lasciarvi la sua spoglia mortale e per far risonare alta, in tutto il mondo, la fama della città: san Bernardino da Siena. Si rilevavano ingenuamente certe coincidenze; queste, per esempio: che Celestino era morto il 19 maggio e Bernardino il 20 dello stesso mese; che, dalla canonizzazione di Celestino, nessun'altra ve n'era stata nella Cristianità, e che quella imminente era pure di un Santo sepolto in Aquila! Eugenio IV, che deve esser grato al Signore perché un tal Santo sia morto sotto il suo pontificato, non indugi a canonizzarlo, esaudendo i voti di ogni fedele (2)!

---

(1)

O Aquilani, assay obligati sete
San Pietro Celestino regratiare:
Sempre sta nanti a Dio per nui pregare
Soccorre alli abisogni, et vui el sapete.
De questa ecclesia no vi ne scordete:
Volese visitare come è usanza;
El Papa ci à conceduta la Osservanza
De quisti religiosi che vedete...

Laude ad Collemagio de San Pietro; c. 60 *a*.

(2)

Eterno Patre Dio e Verbo incarnato
Che nella gloriosa descendisty,
Tra li beati Bernardin volisty;
Ad Aquilani il corpo li ày lassato.
Alla Christiana fede Dio à donato
Per excellentia, no ad nulla altra Fede,
Fare miraculi, sì chomo se vede
Del nostro Bernardin frate beato.
Ad dicennove de magio fo spiratu
El glorioso Petri Celestino:

Le Laude per san Bernardino si collocano tra il 1443 e il 1447. Delle rimanenti, alcune hanno, all'incirca, la medesima data; altre vengono un po' più in qua.

Questa datazione è confermata da un manipolo di Laude congeneri, esistenti in un'altra raccolta di rime Aquilane, di un codice della Palatina di Parma (n. 77) (1). Si tratta di non più che sei composizioni, di identica forma e di identica ispirazione delle Laude di San Tommaso. Vi si esalta l'opera di frate Giovanni da Capestrano, di frate Giovanni della Marca e di frate Roberto da Salle (2). In una, si invoca la cessazione del contagio, che può esser quello del 1478 (3). Un'altra, intitolata *De Aquila*, lamenta lo stato in cui è ridotta la città, percossa dal terremoto del 27 novembre del 1461 (4).

La perfetta conformità di struttura e di concetti delle une e delle altre composizioni non lascia dubbio circa l'identità de' loro autori o, meglio, del loro autore. Del loro autore, perché tutte mostrano di non essere uscite che da un solo cervello e da una sola mano. Non si tratta, beninteso, di un grande poeta, né meno di un vero poeta; si tratta di un ben modesto facitor di versi, il quale non sapeva trovare slanci lirici né rime ricche, sì da riescir spesso addirittura piatto e pedestre. Egli aveva letto Dante, di cui cita qualche verso e che imita, scrivendo qualche volta, nelle Laude

---

Ad vinti dì di magio Bernardino,
In vigilia della Ascensione, é trapassato.
 In Cristianitate non è canonizatu
Nullo dopo san Petro Celestino:
Or mo serrìa el beato Bernardino,
Ch'el populo Aquilano si è dotatu.
 O Papa Eugenio, credo vi sia ad gratu
Che nel tou tempo è morto Bernardino;
E bene accepto allo cospetto divino,
Da tuctì li infideli è odiatu.

c. 586.

(1) Un cenno provvisorio v. in *Teatro Abruzzese*, p. 343.

(2) Esempio:

 El Berardino santu recordati
Che in vita e 'm morte quanti n'à guaruti
De ciunchi e cechi, paralitichi e muti,
Ed altre infirmità multi à curati.
 O frà Iohanni, omai ne scia scordati
Dell'alte e granni cose che fecisti:
Venti otto mellia a longa te ne isti
Quanno chiamasti tutti li spiadati...
 Frate Iacobu, che ci a' sì ammaestrati,
Che veramente de scientia e' un'arca,
O dolce patre, tu che stai na Marca
E li Aquilani tui sì ài abannonati!...
 Ho frà Roberto, toi conformitati
Veracemente suo servo de Dio,
O frà Roberto mio,
Perché sì tosto tu si ci ài lassati?

(3)

 Misericordia Deo! Tu ci perdona!
 Ascampaci di questa pestilenzia!
 Munda nostra conscienzia,
 Chè male governata sì l'avemo.

(4) Parla Aquila:

 O granne lutto, oimè pianto crudele!
Oimè, mischina me, quant'agio dollia!
Ogni verde follia
Quale le vegio quasi deseccare!

Palatine, in terza rima; conosceva de' romanzi di cavalleria, giacché ricorda i nomi di Lancillotto, Tristano, Orlando, Oliviero, Guidotto, Ferraguto, Carlomagno, allato a eroi dell'antichità, come Scipione, Atalante, Dardano, Cesare, Pompeo, Ottaviano ecc.

Questo rimatore, religioso e civile, chi fu mai? Io non ho predilezioni per nessuno, e lascio libero il lettore di scegliere fra quelli che ora ricorderò, e anche all'infuori di quelli, ove, per avventura, gli capitasse di appurare il nome di qualche altro Quattrocentista Aquilano dilettante di rime volgari. Son cinque, in tutto, e son già abbastanza per una città non grande. Vi viveva, a quel tempo, Jacobo da Bagno, frate Minore, autore di un poema in terza rima sopra le scomuniche: un'opera tanto densa di erudizione canonica, sciorinata nel testo e nel largo commentario, quanto pesante di lettura (1); nonché di un *Septenario*, di un *Tractato della Immacolata Concezione*, pure in terza rima; oltre che di un *Tractatus de censuris et poenis ecclesiasticis*. Contemporaneo e correligionario di lui era Alessandro de Ritiis. È noto come teologo, scrittore di cose patrie, autore di Capitoli in terzine, conoscitore di Dante e del Petrarca e trascrittore infaticabile di codici (2). Noi dovremo tornare sopra di lui ne' §§ seguenti. Laico, a quanto sembra, era invece Niccolò da Borbona. Compose una *Cronaca*, in prosa volgare, de' fatti della sua città, dal 1363 al 1424, ma non la prosegui sino agli anni in cui visse lui (3). In un poemetto, in stanze di Ballata ($a^7\ b^{11}\ a^7\ b^{11}\ b^7\ c^{11}$), narrò il viaggio di san Bernardino da Rieti ad Aquila, e la sua morte seguita poco dopo l'arrivo. L'autore vi nomina sé stesso. In que' versi, vibra verso il Santo il medesimo fervore che anima le Laude di San Tommaso (4). Soltanto di nome conosciamo Niccolò di Ludovico, autore di alcuni Capitoli in terza rima, di storia Aquilana,

(1) Opere stampate in Aquila nel 1482 e nel 1487. Bibliografia in HAIN, *Repert. Bibliogr.*, nn. 2356, 2357; BRUNET, *Manuel*, I, col. 640; REICHLING, *Apped.* ecc., n. 53; E. I. FERRAZZI, *Encicl. Dantesca*, IV, p. 258. Di queste stampe rarissime io ho potuto consultare soltanto quella delle *Scomuniche*, in un esemplare esistente nella Biblioteca Universitaria di Camerino.

(2) V. intorno a lui la mia Prefazione alla *Cronaca rimata* di Buccio di Ranallo, p. XLVIII sgg.

(3) Ed. ANTINORI, in MURATORI, *Antiq. Italiae M. Ae.*, VI, col. 851 sgg.

(4) L'ANTINORI, loc. cit., ebbe il torto di non pubblicare intiera questa poesia, quando la trovò nel Ms. della *Cronaca*, avendola ritenuta « scipitissima ». Una copia ne rinvenne, anni addietro, G. Pansa,

disgraziatamente perduti (1). Ricorderò, infine, Francesco d'Angeluccio di Bazzano, scrittore di una Cronaca dal 1442 al 1485, in cui intercalò due sonetti (2). Il codice Palatino è copia, se non è addirittura l'originale, di un codice posseduto da lui.

Erano i tempi in cui, negli Abruzzi e particolarmente in Aquila, l'arte indigena, che aveva trovato la sua più genuina espressione ne' poemi di Buccio di Ranallo e del suo primo continuatore Antonio di Buccio di Bazzano, si risentiva già potentemente dell'influenza dell'arte toscana. Ecco perché il linguaggio di questi autori non è più, totalmente, quello di Buccio, e perché alle forme metriche locali essi sostituivano talvolta quelle importate dalla Toscana, ossia la terza e l'ottava rima (3).

Con tutto ciò, il Teatro Aquilano del sec. XV restò immune da ogni imitazione. Esso è un prodotto spontaneo: il naturale ampliamento della Lauda Umbra, avvenuto in Aquila, allorquando vi si vollero allestire delle Rappresentazioni sempre più pompose, per le quali fu necessario comporre libretti più lunghi e introdurre modificazioni allo stesso modo di recitare.

I componimenti drammatici del codice di San Tommaso non son tutti di una stessa epoca. Qualcuno risale, forse, sino al principio del Quattrocento. Sì che, tra la data della fondazione della Compagnia e quella della compilazione della nostra raccolta, corse un lungo periodo di attività teatrale di quel sodalizio: circa centocinquanta anni: periodo attestato, del resto, come dissi di sopra, da' diversi esemplari che il compilatore dice di aver tenuto davanti, a' testi de' quali talora lo si sorprende nell'atto di apportare de' ritocchi. Dal Laudario noi, dunque, non impariamo a conoscere che soltanto una parte del Teatro di San Tommaso. Ma osserviamo che que' testi son tutti composti alla stessa maniera. Ed era una maniera nuova.

---

dal quale ne ebbi amichevole comunicazione. Esiste in un Ms. di proprietà privata, del XVI sec., contenente anche alcune delle poesie del codice Palatino. Eccone qualche stanza:

> Tutti dovemone orare,
> omini, donne, granni e piccolini,
> de santa dignitate;
> se sei ignorante, te pói penetire!
> Per Dio, credate a mine,
> a Cola de Borbona che l'à rimata.

> Aquila, tu si 'saltata,
> poi che nci venne santo Verardino,
> che è si iusto e pio
> che fusti degna d'essere incoronata;
> cosl me pare allu 'ntelletto mio:
> per tutto lu munnu tu se' nominata...

(1) ANTINORI, op. cit., col. 531.

(2) ANTINORI, op. cit., col. 883 sgg.

(3) Sopra i primi influssi della poesia toscana negli Abruzzi, può vedersi quanto ne scrissi nel *Bull. della R. Deputazione di Storia Patria per gli Abruzzi*, 1914, p. 14.

Delle due forme metriche della Lauda, i Disciplinati di San Tommaso devono aver trovata non acconcia alle loro nuove esigenze, la forma pasquale. Epperò essi la bandirono del tutto, non solo da' canti lirici, sì ancora dalle Rappresentazioni drammatiche. Senza dubbio, tra' motivi del bando ce ne fu anche qualcuno di ordine musicale. Al canto spiegato e variato della stanza di Ballata coloro sostituirono un recitativo ovvero addirittura la declamazione a voce scoperta. È fuor di questione, in ogni modo, che un momento dovette esserci in cui il dramma spezzò definitivamente ogni vincolo con quanto ancora lo ricollegava con la sua origine lirica, e in cui, di dramma *cantato* che era, si avviò a essere *parlato*; di melodramma, prosa. Fu il momento critico della riforma. Già i Perugini avevano incominciato col modificare, in parte, la forma della Ballata, sopprimendovi la ripresa. Restava tuttavia l'obbligo della rima comune all'ultimo verso delle stanze; ciò che costringeva i compositori a una ricerca non agevole delle rime, ancorché essi avessero ricorso, il più delle volte, alle rime flessionali e, in genere, alle rime povere. Finché le dimensioni della Rappresentazione si mantennero modeste, la forma pasquale poté ancora servire: quando invece le dimensioni crebbero, allora dové di necessità esser messa in disparte. Si tentò bensì, come vedremo, in qualche luogo, l'impiego della stanza di Ballata in composizioni lunghe; ma non sembra che il tentativo abbia avuto successo. I Disciplinati di Aquila adottarono unicamente la forma passionale, sia perché questa era la più confacente al recitativo, sia perché ciascuna stanza passionale era indipendente, sia perché tale indipendenza consentiva all'autore di comporne un numero indeterminato, quale era richiesto per i grandi spettacoli.

Senonché, nelle mani de' nuovi drammaturgi, la stanza passionale dové subire essa pure, a sua volta, una grave alterazione. I brevi ottonarj furono portati a endecasillabi; e anche questo in conseguenza del passaggio dal canto alla declamazione, per la quale l'endecasillabo è più adatto. Il dramma venne così a trovare un nuovo assetto formale, ampio, stabile, e suscettibile, in pari tempo, di ogni evoluzione ulteriore.

Se il fenomeno che seguì in Aquila seguì anche altrove, contemporaneamente e indipendentemente, non è cosa da far maraviglia, data la sua naturalezza. Però ove mai, per gli Aquilani, lo si volesse attribuire a imitazione straniera, basterà, a provare l'indipendenza con cui coloro procedettero nella elaborazione della loro Drammatica, di osservare le altre innovazioni

tecniche che essi vi introdussero. Elementi caratteristici del Dramma Aquilano sono:

1.° Il *Tornello*. Il *Tornello* è una coppia di versi endecasillabi, posta, d'ordinario, come chiusa di una parlata. Talora sta isolata, ma tal'altra si susseguono intiere serie di tornelli, in bocca a personaggi diversi.

2.° L'intercalazione di stanze liriche (terzine, sestine ottonarie ecc.) fra le sestine endecasillabe, poste in bocca a esseri celesti, messaggieri ecc.

3.° Il canto *a coppla*, *a caccia*, *a otto*. La denominazione *a coppla* pare designi il canto univoco di due personaggi (cf. *Teatro Abruzzese*, pp. 86, 94 ecc.). La denominazione *a caccia*, quale che ne sia l'origine, pare designi le stanze liriche di quattro versi. Così pure quella *a otto* designa le stanze liriche (settenarj e endecasillabi) di otto versi. Stanze così fatte venivano impiegate come intermezzi ed erano, senza dubbio, musicate.

4.° La Lauda lirica posta per chiusa allo spettacolo. Questa Lauda è di vario metro; fa parte integrante della Rappresentazione ed è cantata da un Coro. Potrebbe indicarsene il precedente ne' Laudarj Perugini, là dove a una Lauda drammatica ne fa seguito un'altra Lirica per la medesima ricorrenza. La seconda però non vi è necessariamente collegata alla prima. Qualcuna di queste Laude è del tipo caratteristico della Lauda Aquilana; altre, come quella della *Festa di Pasqua*, non mancano di una certa virtuosità di stile e di preziosità nella ricerca della rima (cfr. *-oncy*).

Insomma, lo spettacolo de' Fratelli di San Tommaso consisteva in un'azione, nella quale declamazione e canto si avvicendavano; il canto era, ora individuale, ora collettivo. Lo spettacolo non era più un rito; era una *Festa*. E se il numero delle *Feste* era ristretto, lo spettacolo, in compenso, era più lungo e più variato. Il copione non era compilato sopra i versetti del Vangelo del giorno, né, in generale, soltanto sopra il testo de' Vangeli. Si attingeva a piene mani a ogni altra fonte, interpretandone le parole con larghezza e libertà e lavorando di immaginazione. Per la prima volta si recavano sul palco storie del Vecchio Testamento.

Anche in questo, si procedette, naturalmente, per gradi, come potrà osservarsi dalla succinta rassegna che segue:

1. *Lu Lamintu della Nostra Donna lu Venardì Sancto* (1). Leggesi, oltre che nel codice di San Tommaso, anche nel Corsiniano 43, B, 31, donde lo trasse, per primo, E. MONACI

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 26.

e lo pubblicò A. D'Ancona (*Orig.*[2], I, p. 173). Il quale vi scorse una testimonianza dell' « ampliarsi del genere drammatico per modo da avvicinarsi alle forme del vero « dramma sacro », che era, per lui, la Rappresentazione Sacra di Firenze. Opinò pure che lo si potrebbe supporre « composto originariamente in vernacolo umbro e poi trascritto da « mano abruzzese ». Il fatto che non vi sono che versi endecasillabi e che vi ricorre il « tornello », basta ad escludere cotale ipotesi. Le dimensioni del componimento sono ancora modeste; ma l'azione è più grande che nelle altre composizioni dello stesso argomento. Come nella *Donna del Paradiso*, essa si apre con la scena dell'annuncio dell'arresto da parte di Giovanni; seguono quelle del processo e della crocefissione, nelle quali la protagonista è sempre la Madre, poi quella della Morte, per venire sino alla Deposizione e al Pianto di tutte le Marie e di Giuseppe da Arimatea.

2. *La Devotione della Festa de Pasqua* (1). A Perugia, in origine, il giorno del Sabato Santo, soleva rappresentarsi l'attesa de' Patriarchi al Limbo; la Pasqua, la loro liberazione e l'ascesa del buon Ladrone in Paradiso. Delle due Laude se ne formò, più tardi, una sola, pel Sabato Santo. Confrontandola con la narrazione dell'Apocrifo di Nicodemo, e con quelle, derivate da questo, di Gregorio di Tours e di Iacopo da Varagine, si osserva che i rimatori Perugini tennero sott'occhio per l'appunto il testo del Vescovo di Genova e che esclusero dalla riproduzione scenica più di un episodio. Riescirono così a un dramma avente, certo, della snellezza, ma monco. La narrazione dell'Apocrifo era per sé stessa di una grande potenza drammatica. F. Ozanam (*Les poètes francisc.*, p. 438 sgg.) scrive che essa ha tutta la grandiosità dell'Epopea. Il rimatore Aquilano ridusse a dramma per l'appunto il testo dell'Apocrifo, ne' suoi varj episodj e colle parole stesse de' suoi dialoghi. Epperò il palco del teatro Aquilano doveva essere ripartito in diverse sezioni, che figuravano: il Sinedrio, il Paradiso, il Limbo, il seggio di Lucifero, l'entrata dell'Inferno, il sepolcro di Rufo e Alessandro, la prigione di Giuseppe da Arimatea, una porta di Gerusalemme. I personaggi sono numerosi. Siamo al giorno della Resurrezione. La nuova del prodigio ha messo Gerusalemme a rumore, e la Sinagoga è in allarme. I Sacerdoti discutono in consiglio e ordinano che Giuseppe da Arimatea sia cacciato in prigione. In questo mentre il buon Ladrone si presenta alle porte del Paradiso, mostrando, come contrassegno, la Croce. Ma giù, nel Limbo, i Patriarchi aspettano da tanto tempo! Il Battista ha da poco recata la nuova della discesa di Cristo nel Mondo, e l'ansia della prossima liberazione si è fatta angosciosa! Quand'ecco, Adamo si fa nunzio della buona novella a' « sospesi »: un lume apparso nel tenebrore annuncia imminente la venuta del Redentore. Isaia, Simone, Giovanni Battista, Noè, Seth, Mosè, Davide, Aronne, Giosuè ricordano ciascuno le parole con le quali avevano predetto l'avvenimento. I loro discorsi sono lunghi e occupano buona parte del componimento. Frattanto, davanti al seggio del re dell'abisso, appare, tutto spaventato, un messaggiero. Egli lo avverte che bisogna, in tutta fretta, serrar bene l'Inferno. Ma Satana ha appena terminato di dire ch'egli non si cura di ciò, che risuona, dalla porta, terribile, la voce:

Principi de questa regione,
Tollete via le Infernali porte!

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 32.

Satana, atterrito, domanda spiegazione a Davide. Ma la voce torna a tonare, sempre più forte: « Principi » ecc. Le porte si spalancano: la luce inonda il palco, e Cristo, trionfante, appare! Egli lega Lucifero e libera i Patriarchi, che un Angelo conduce nel Cielo. Rufo e Alessandro, figliuoli di Simon Cireneo, son liberati essi pure. Dopo di che *Partese Rufo et Alexandro del Limbo et no escho dalla seppultura fine ad tanto che Ioseppe scia liberatu et lu Angelu ritorna alla seppultura.* Gesù *piglia la casa dove stava* Giuseppe e lo libèra. Rufo e Alessandro, resuscitati, si presentano davanti al Sinedrio e narrano quanto è avvenuto nel Limbo. Caifas minaccia i supposti menzogneri e Anna li fa arrestare. Per essi è giunto il momento di far giustizia anche di Giuseppe, prigioniero. Lo si va a cercare, ma la prigione è vuota! Frattanto due Pellegrini, fermati alle porte di Gerusalemme, nel mentre facevano per entrarvi, narrano di aver veduto Gesù risorto. Sopraggiungono, in quel punto, i Cavalieri che avevan fatto la inutile guardia al Sepolcro e raccontano la scena della Resurrezione. Persuaso il Sinedrio della verità, non gli resta che da corrompere con danaro coloro che ne sono stati i testimoni. Il dramma si arresta a questo punto; dopo di che viene cantata una bella Lauda finale. Le ultime due sestine sono fuori di posto: esse vanno ricollocate dopo la st. XLVI. Le cancellature, le postille, le correzioni ecc. che si osservano in questa copia sono la conseguenza di un lavorio di ritocchi apportati al testo dell'esemplare. E io credo che del testo dell'esemplare noi non abbiamo la copia intiera Il dramma non poteva avere una chiusa così monca. Esso doveva avere per epilogo la conversione de' Giudei assembrati: la magnifica chiusa della narrazione Nicomediana: « Omnis Synagoga Iudæorum ad invicem dixerunt: Vere ista omnia a Deo facta sunt, « et benedictus Dominus Jesus in sæcula etc. ». A proposito della quale narrazione, devo pure osservare che il rimatore sembra abbia avuto sott'occhio una qualche versione diversa da quella stampata dal Tischendorf, ove si leggesse l'episodio de' figliuoli di Simon Cireneo e di Giuseppe da Arimatea, e ove i nomi loro fossero Rufo e Alessandro, secondo gli Evangeli autentici (Marco, XV, 21; Paolo, *Ad Rom.*, XVI, 13), non Lucio e Carino, secondo la versione a stampa.

3. *La Decollazione de san Johanni Bactista* (1). Per inscenare la tragica fine del Battista, l'autore si è valso simultaneamente di tutt'e quattro gli Evangeli, aggiungendovi qualche episodio di sua propria invenzione. I Perugini si erano limitati all'episodio dell'apparire improvviso del Precursore nella casa di Erode, per riprenderlo delle sue peccaminose relazioni con la cognata. Il rimatore Aquilano ha preso le mosse più da lontano. Egli esordisce conducendoci entro il Tempio di Gerusalemme. Sacerdoti e Leviti, a' quali è pervenuta la notizia di quel che Giovanni opera nel deserto, son presi dal dubbio se egli sia o non sia il Messia vero, oppure Elia, oppure qualche altro profeta. De' messaggeri vengono tosto spediti al solitario; il quale risponde non esser lui quegli che coloro suppongono. Tutto questo è lo sviluppo della narrazione secondo Giovanni, I, 19-23, 25-27. L'autore ha aggiunto del proprio il ritorno de' messaggeri al Tempio e la relazione dell'ambasceria. Quel che segue: il battesimo di Gesù, l'ap-

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 41.

parizione dello Spirito Santo in forma di colomba, la voce di Dio Padre, in tutto quattro sestine e un « tornello », corrisponde esattamente a Matteo, III, 13-17, Marco, I, 10-11, Luca, III, 22. Cristo si presenta nel Tempio e ammonisce i Sacerdoti sul vero essere di Giovanni. Qui l'autore ha parafrasato Matteo, XI, 7 sgg.; ma ha cambiato il luogo della scena, che, secondo l'Evangelista, si svolge in Palestina, ove Gesù predica alle folle. Probabilmente, egli ha voluto dare una certa unità alla scena de' Sacerdoti, prolungando l'episodio del Tempio. Di pura invenzione sua è poi la scena successiva, creata per servire di preparazione alla tragedia finale. Una donzella di Erodiade, Lida, a istigazione del Demonio, procura un convegno segreto tra costei e il Re, nel qual convegno si decide il bando di Filippo e il ratto di Erodiade. Il disegno vien subito messo in esecuzione da due sgherri, i quali scacciano Filippo dalla propria casa, a colpi di bastone, e menano la moglie di lui da Erode (Rodegrippo). Si sospende, per un poco, l'azione. Ed ecco apparire a Corte, inatteso, Giovanni, e profferire parole terribili contro il Re; egli parla in versi lirici, tradotti da Marco, VI, 18. Il successivo imprigionamento del Battista, per istigazione della Regina, il banchetto pel genetliaco del Re, la danza, la richiesta della danzatrice, la decollazione di Giovanni e la presentazione della testa di lui a Erodiade, sono secondo i testi combinati di Marco, VI, 19-27, e Matteo, XIV, 7-9. L'autore non ha sbrigliato molto la sua fantasia, ma l'interpretazione larga de' testi narrativi gli ha consentito di stendere un libretto assai più ampio e movimentato di quello di Perugia. Di più egli si è consentito di introdurvi personaggi nuovi con nomi nuovi; quali: *Dahana*, *Maneth* e *Senoçe*, *Lida*, *Ambrosino*. La danzatrice non si chiama *Salomé*, nome che, del resto, non figura neppure nel Vangelo, bensì *Drusiana*. Uno svarione, non so se dell'autore o del copista, è quello per cui uno de' messi spediti da' Sacerdoti a interrogare Giovanni, è il profeta Eliseo!

4. *La Devotione et Festa de sancta Susanna* (1). Non si tratta di alcuna delle Sante di questo nome, bensì della Susanna biblica. L'amanuense, che trascrisse la composizione da un *librettuolo*, non solo omise la Lauda finale e parecchie interlocuzioni, per le quali lasciò vuoto lo spazio, ma sconvolse, o trovò sconvolto nell'esemplare, così fattamente l'ordine di successione delle stanze che a noi sarebbe impossibile di raccapezzarci, ove non ci soccorresse il confronto con Daniele, XIII, 1 sgg.; il qual testo è stato l'unica fonte dell'autore. Poiché stampai la *Devozione* tal quale essa giace nel codice, così, per chi voglia leggerla secondo l'ordine naturale delle stanze, ecco come queste vanno riordinate: I, XVIII, II, LIV-LV, III, XXIV-XXVIII, XII, VIII, V, LVIII, LXIV, VI, XXIX, IX-XI, LXIII, LIX, VII, XXXI, XLVI, XIII, XLVII-XLVIIIJ, XIX-XX, XXXVII-XXXVIII, XXXII-XXXIV, LXVIII, XXX, L-LI, XXXV, XIV-XVI, più la stanza mancante dopo la didascalia « *Dice Dio Patre* » (p. 54), LVII, LXV, LXVII, LXXI, XXXIX, XL, XLI, LII, XLII, LIII, XLIII, XXXVI, XLIV, XXI (= XLV)-XXIII, IV, LXI, LXVI, XVI, XVII. Lasciamo da parte, per brevità, di rilevare altri guasti patiti dal testo nelle successive trascrizioni. E diciamo che l'azione drammatica segue passo passo la Scrittura. Osserviamo un ampliamento nella scena iniziale dell'elezione de' giudici e in quella in cui i familiari di Susanna lamentano la sorte della

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 49.

loro signora, mentre è condotta al supplizio. Degno di nota è pure l'omissione del bagno in cui la bella donna veniva spiata e sorpresa da' Vecchioni: al bagno qui è sostituito il giardino. Si ebbe forse lo scopo di evitare la riproduzione di una situazione scabrosa; tuttavia la sostituzione era già avvenuta nell'Arte cristiana, come si vede dipinto nel Cimitero dell'Ostriano, in Roma. Finalmente, anche qui appaiono nomi nuovi di personaggi. I Vecchioni si chiamano *Ndot* e *Alchilet*; la madre di Susanna *Damina*; *Prisco*, *Filino*, *Manasses*, *Mirante*, *Golia*, *Schirino*, *Thesino*, *Trifoleo*, *Bischino*, *Altino*, *Clino*, *Diambro*, *Assen*, *Piliscio*, *Stanzino* sono de' popolani; le due ancelle di Susanna si chiamano *Dionora* e *Drusiana*, quest'ultima come la danzatrice del *San Giovanni*. Se, insieme con tale predilezione nella scelta del nome, si tien conto della uniformità del modo di trattare il soggetto, vien naturale di pensare a identità di autore.

5. *La Disponsatione et Festa della Nostra Dopnna* (1). Delle due narrazioni dello Sposalizio della Vergine, quella del pseudo Evangelo di Matteo, IV-VIII (TISCHENDORF, p. 61 sgg.), e l'altra *De Nativitate Mariae*, II-III, VI-VIII (ibid., p. 113 sgg.), il rimatore Aquilano ha seguito questa seconda; la quale era più particolareggiata e più pittoresca della prima. Egli la ha sceneggiata punto per punto, ora traducendo letteralmente, ora parafrasando, ora introducendo discorsi che nel testo latino non erano pronunciati. Il dialogo iniziale tra Maria, Gioacchino e Anna è di sua invenzione, e serve a richiamare alla memoria degli spettatori i precedenti del Natale della Vergine. Egli riesce, con cotale espediente, a condurre gli spettatori « in medias res ». Anche qui, come nelle due Rappresentazioni precedenti, i personaggi recano nomi inventati. Le donzelle si chiamano *Çobel*, *Maçon*, *Bersabe*, *Arabit*; il trombetta *Rubicht*; i consiglieri *Çeno*, *Eliabar*, *Samuel*; i celibatarj *Obethen*, *Raboan*, *Çaran*, *Aran*, *Iosa*, *Iosafat*, *Açach*, *Iohatan*, *Manassen*, *Zobian*, *Eçecchia*; i sacerdoti *Açar* e *Misach*. Quest'ultimo figura anche nel *San Giovanni*; onde noi possiamo ripetere, anche nel caso presente, la supposizione circa l'unicità dell'autore delle ultime tre composizioni.

6. *La Devotione et Festa de sancto Petro Martire* (2). Benché dal Ms. non appaia, di questa Rappresentazione non abbiamo che il principio. Ciò si vede dal confronto con la fonte, ma si argomenterebbe dal fatto che l'azione è lasciata in tronco, prima ancora che si sia entrati in quella che doveva essere la parte essenziale del Dramma. La Lauda Perugina del 29 aprile aveva messo in scena per l'appunto questa parte, consistente nella predicazione e nel martirio del Santo (v. p. 283). La Devozione Aquilana comprende l'infanzia e i primi atti di lui: essa doveva estendersi a tutto il resto della biografia e chiudersi col martirio, senza del quale non avrebbe avuto significato. Doveva essere un'azione movimentata, con molteplici e rapidi cambiamenti di scena, a giudicare dalla parte che ne abbiamo; ove la scena è trasportata dalla casa del Santo alla scuola de' fanciulli; di qui nuovamente alla casa, donde, successivamente, alla casa di Eresiarca, a Bològna, in San Domenico di Bologna; poi a Como, a Milano, alla Corte di Roma, di nuovo a Milano, a Como e a Milano. L'autore ha attinto a Tommaso da Lentini, come il suo predecessore di Perugia. Egli chiama il Santo « Petrino », per l'appunto come

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 56.

(2) Ibid., p. 66.

Tommaso. Il *quidam haeresiarca* di costui si trasforma per lui addirittura in un personaggio di nome *Heresiarca*! Ricostruisce con l'immaginazione le scene accennate appena dal prosatore, facendo pronunziare lunghi discorsi a personaggi che ivi non parlavano, introducendo personaggi nuovi, popolando la scena di comparse, intercalando a' recitativi degli squarci lirici. È una composizione che rivela del talento drammatico in chi la concepì e la mise in iscena.

I componimenti che abbiamo analizzati nel presente paragrafo e quelli del medesimo tipo che analizzeremo al § IV, provenienti da altre corporazioni, rappresentano una fase intermedia dello sviluppo teatrale, tra la Lauda passionale e la grande Rappresentazione Sacra Italiana. Di quest'ultima fase, elaborata da' Disciplinati Aquilani, il Laudario conserva un monumento ragguardevole nella *Legenna de sancto Tomascio*, di cui ora passeremo a discorrere.

III.

La Leggenda di San Tommaso.

La fonte. Lo spettacolo. La ricostruzione dell'ambiente e de' caratteri individuali. La tripartizione. Analisi della Prima Giornata. Riassunto della Seconda e della Terza.

Non s'aspetti il lettore che, passando a discorrere della *Legenna de sancto Tomascio* (1), io venga a fargli la rivelazione o di un qualche gran drammaturgo o di un qualche gran dramma psicologico o di una concezione altamente fantastica. L'ignoto Aquilano, estensore del copione commessogli da' Disciplinati di San Tommaso, fu semplicemente uno che si distingueva fra' suoi contemporanei per un talento teatrale più sviluppato degli altri. Il dramma non eccelle per profondità di pensiero, e, quanto ad elemento fantastico, non ne contiene che quel tanto che fu suggerito o imposto dalle opportunità della scena. La personalità del Dottore Ange-

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 77 sgg. Prima edizione del MONACI, *Per la storia del Dramma in Italia*, in *Rendiconti della R. Accademia de' Lincei*, Classe di scienze morali storiche e filologiche, 1893, pp. 944 sgg.

lico vi spicca tutt'altro che con la imponenza con la quale suole offrirsi all'immaginazione di chi ne penetri le scritture. Delle sue dottrine si fa bensì l'esaltazione, ma il lettore di oggi, come lo spettatore di un tempo, resta all'oscuro di ciò che esse importino. Il dramma è la messa in iscena, pura e semplice, della *Leggenda* dell'Aquinate, ossia de' fatti della vita di lui, quali erano stati narrati da Guglielmo da Tocco (1). Il rimatore si è comportato né più né meno di come si sarebbe comportato un qualunque pittore del suo tempo, cui fosse stato affidato l'incarico di istoriare una parete con una successione di quadri figuranti i medesimi soggetti. Colui avrebbe collocato ne' primi piani i personaggi indicati dallo scrittore, ma avrebbe completato gli sfondi con la propria immaginazione.

Per il nostro drammaturgo, si trattò, dunque, di interpretare e di completare la schematica narrazione latina, ricostruendo gli ambienti e conferendole colore, movimento, vita. Ora è duopo riconoscere che, in quest'opera, egli riescì a maraviglia, superando e avanzando di gran lunga i suoi predecessori Orvietani. Le sue scene son quadri dal vero: la riproduzione realistica dell'ambiente contemporaneo, con la ricostruzione della vita domestica, persino con quella di talune costumanze locali. Davanti agli occhi degli spettatori passavano saloni feudali e stanze da letto, cortili di castelli e chiostri, scuole di fanciulli e aule universitarie, celle di frati e prigioni, la Corte Papale, la Corte Imperiale, quella Reale di Francia, ecc. Ne' discorsi, occorrevano spesso allusioni a località vicine e familiari all'uditorio: i nomi dell'Abruzzo, di Montecassino, di Napoli, di Aquino, di Santa Maria di Capua, di Fossanova ecc. Vedevansi muovere sul palco e udivansi interloquire personaggi illustri della storia recente: Federico II, Urbano IV, Gregorio X, Alberto Magno, san Luigi di Francia e altri. Né questi quali figure fredde e uniformi, come quelle delle Rappresentazioni bibliche, bensì vive e scolpite con verità. Intorno ad essi, tutta una popolazione di personaggi secondarj, di ogni rango e condizione: cardinali, cortigiani, cavalieri, notai, sacerdoti, abati, priori, monaci, professori, studenti, soldati, fanciulli, messaggeri, mulattieri, vassalli, servitori, paggi, domestiche; e poi anche un'ostetrica, una nutrice e persino una « donnaccia ». La piccola corte di Aquino è resa con evidenza. Il Conte, alto e magnifico, troneggia tra una folla di parenti, di amici, di vassalli e

(1) *Acta SS.* Mart. VII. Tocco, prov. di Benevento, non Tocco Casauria (Chieti).

di altra gente; c'è lo *Ziano* (zio), ossia il cadetto celibatario, prono a' voleri del primogenito, e c'è il prete di casa. Ma la figura più nettamente scolpita è quella della Contessa Teodora, la prima donna del dramma. La gentildonna vive nelle proprie stanze, circondata dall'ossequio affettuoso de' suoi familiari e della sua servitù. Ella è pia, caritatevole, generosa, umile anche nella gioia più intensa, premurosa e previdente come una buona massaia, devota al marito cui dà del voi e che chiama, secondo la consuetudine feudale, « il mio Signore ». Ma, ferita nel suo affetto materno, diventa sospettosa, fiera, sprezzante d'ogni fatica, vendicativa, tenace nella propria volontà, e tuttavia remissiva di fronte al voler divino, del quale si fa ella stessa strumento. Siamo, certo, ancor lungi dalla Commedia di carattere; ma siamo già al momento in cui al personaggio convenzionale della scena sacra succede una figura umana.

Il dramma abbraccia tutta quanta la vita del Dottore, dalla nascita sino alla morte: un periodo quindi di quarantasette o di quarantanove anni. Una figurazione sì estesa non poteva esaurirsi in un sol giorno. Di più, a incarnare il protagonista, abbisognavano tre diversi attori: un fanciullo, un giovane, un adulto. L'attrezzatura era talmente complicata che, per vasto che si abbia a immaginare lo spazio del tempio riserbato alle costruzioni, tuttavia non potevano trovarvi posto tutti gli scenarj. Un certo tempo era necessario per smontare e rimontare gli apparecchi. Una delle caratteristiche, infatti, del *Santo Tomascio* è la rapidità, talora vertiginosa, de' cambiamenti di scena. Da un momento all'altro, l'azione si trasporta da uno in un altro punto: ci son cambiamenti persino dopo due versi! Per tutto quest'insieme di motivi, la Rappresentazione fu ripartita in tre Giornate; la Prima, destinata a rappresentare l'infanzia, la Seconda la monacazione, la Terza l'insegnamento e la morte del Dottore. Poiché la recita doveva coincidere con la festività del 7 marzo, così era in questo giorno che doveva cadere, io penso, la Terza Giornata, mentre la Seconda e la Prima dovevano recitarsi o il 6 e il 5, ovvero le due Domeniche precedenti. Rappresentazioni Santoriali in più giornate ne troveremo anche altrove: questo pure fu un espediente escogitato per necessità di ordine pratico, e fu probabilmente suggerito dalle Rappresentazioni della Settimana Santa. In ogni modo, è esclusa qualsivoglia imitazione de' *Mystères* francesi.

Il Teatro veniva montato senza dubbio nella chiesa di San Domenico, col concorso, non soltanto morale, di que' frati; concorso tanto più neces-

sario chi consideri le ingenti spese che la messa in iscena importava, per impalcature, per congegni, per cantanti, musicisti, costumi ecc.

Non è facile riepilogare per sommi capi una vicenda tanto movimentata. Nel riassunto che segue sarò più analitico nella Prima Giornata; mi studierò di essere più succinto nelle altre; ciò, sia perché la Prima, con lo sviluppo che vi hanno le scene di costume, riesce indubbiamente la più interessante, sia perché il testo di essa, posto a confronto con quello di Guglielmo da Tocco, si presta, meglio che negli altri casi, a studiare i procedimenti che l'autore seguì nel ridurre ad azione teatrale il testo narrativo.

Lo spettacolo si apre con una sorta di « Prologo in Cielo ». Su, in alto, al di sopra de' « talami », in un palco figurante il Paradiso, vedesi san Domenico prostrarsi davanti al trono della Vergine. Egli implora che, come ella gli diede « tonaca biancha canedata » (candida), così ora le piaccia di prendersi per lui un altro affanno:

Moderno doctore avesse vorrìa;
D'Abruczo vi prego faite che sia.

Notiamo che né Aquino né Roccasecca furono mai considerati come paesi d'Abruzzo, in nessuna delle varie accezioni geografiche che questo nome assunse nella storia. Sarà forse da rammentare che la madre del Santo era uscita dalla casa Caracciolo, de' conti di Chieti; cosicché, con un po' di sforzo, l'orgoglio abruzzese poteva spingersi fino a considerare conterraneo un uomo che, per quanto si sappia, non aveva mai posto piede nella regione. La Vergine interviene presso il Figliuolo perché consenta di accordare all'Ordine de' Predicatori un Dottore, il quale discenda dalla casa di Aquino. Sia egli

de Ecclesia specchio e lume,
Santo de vita et amatore de veritate;
Scriva mo questo, mo quello volume
Con chiare parole, bene ordenate:
Prove la nostra Fede Cristiana
Essere la vera, ongne altra vana.

Poiché il Figliuolo ha aderito alla richiesta materna, un Angelo è spacciato a un eremita di nome Bono, il quale dovrà recarsi dalla Contessa d'Aquino ad apprenderle che

Figliolo mascholo sarà partorente,
De Sacra Scriptura saperà onne passo,

e che a Gesù piace si chiami Tommaso. L'Angelo adempie il mandato, e così si chiude questo « Prologo ».

Nel quale ognuno scorge una rassomiglianza col Dibattito delle Virtù davanti a Dio, prima che questi deliberi l'invio di Gabriello a Maria. Il germe di esso Prologo, però, non è soltanto qui. L'autore si è trovato a dover ridurre per la scena il paragrafo iniziale di Guglielmo da Tocco; il quale, dopo aver detto che gli Apostoli posero i primi fondamenti della Chiesa e che i Dottori sono, co' loro libri, quasi altrettante torri co' propugnacoli costrutti contro le macchine degli eretici, viene a conchiudere essere, insomma, all'Ordine Domenicano che Iddio aveva devoluto di difendere e diffondere la Fede per mezzo degli scritti de' proprj affiliati. Di quest'Ordine « oportebat luminare aliquod prae ceteris divinitus praefulgere « doctius ». Doveva esser costui « frater Thomas de Aquino ... amplius « morum, vitae et scientiae claritate conspicuus, quam genitorum nobilitate « praeclarus ». Del futuro Dottore « ut praesciretur divinitus quantum « luminis natus mundo splendorem effunderet, praemonstratur de matris « utero nasciturus, antequam mater eius sciret quod in utero suo esset in « veritate conceptus ».

Nel dramma, l'annunciazione è fatta, prima, dall'Angelo a Bono, poscia, da costui alla Contessa. È il « Prologo in Terra ».

Lo scrittore latino aveva taciuto l'intervento dell'Angelo e aveva narrato che la Contessa, « tam morum quam genitorum claritate conspicua », trovavasi nel castello di Roccasecca, allorché si presentò a lei, « in spiritu », un certo eremita, vivente in uno speco della montagna soprastante, reputato santo dalle genti de' dintorni. Egli le aveva detto: « Godi, o Signora, « perché sei incinta e partorirai un figliuolo che chiamerai Tommaso. Voi « vorrete farne un monaco Cassinese; Iddio ha disposto, invece, che egli si « farà frate de' Predicatori, e sarà uomo di tanta scienza e santità che nel « secolo non se ne potrà rinvenire niun altro simile ». La dolce Signora aveva risposto: « Non sum digna parere talem filium; faciat Deus suae « placitum voluntatis ».

Il rimatore ha trasformato in una scena reale tutto questo che era avvenuto in visione. Se egli inventò la discesa dell'Angelo a Bono, fu per poter ricollegare a questa la scena precedente.

Siamo nel castello di Aquino, nel quale, per necessità teatrali, l'autore ha collocato questa scena, seguìta, come s'è detto, a Roccasecca.

La Contessa appare circondata da uno stuolo di paggi e di ancelle, allorché, sulla soglia, si mostra, improvviso, un eremita:

In questa casa pace e bene sia!
De besongnusy sempre qua è recepto!

Egli chiede l'elemosina, e aggiunge, parlando alla Contessa:

Io te fo certa,

poi, volgendosi agli altri astanti:

e tutcty lo notate,
Beat'a colui che usy pietate!

Colpita da tali parole, che dimostrano essere lui vero servo di Dio, la gentildonna lo prega che non gli spiaccia di attendere, avendo ella un desiderio da accontentare. Intanto, soggiunge:

Vollio per certo prima faite colatione;
Qualeche cosa poy vi dunarone.

L'eremita trova che, poiché, per grazia di Dio, ella « in quisto Regno » è « gran « Contessa », sarebbe villania rifiutare. E la Contessa, tosto, a un servitore:

Acconcia, filliolo, qui presto da magnare!

Si imbandisce la tavola, l'eremita siede, servito da' domestici, mentre la Contessa si ritira nelle proprie stanze. Quando riappare, ha sulle braccia un pezzo di stoffa. Ella dice:

Padre mio santo, so multo contenta,
Pareme in casa proprio Dio tenere;

e, dopo essersi raccomandata alle preghiere di lui, gli fa dono del panno « per una tonaca e per uno scapolare ». Il buon uomo ringrazia la pia donna. Ma egli ha da comunicarle una certa cosa mirabile che la farà contenta. E siccome è da dirsi in segreto, così:

Assentate un poco, donna mia cortese,

dice a un'ancella che è rimasta lì presente. Allontanatasi costei, la Contessa è ansiosa di conoscere il segreto. E qui l'eremita cambia metro: l'annuncio solenne è dato da lui in una stanza musicale:

Facciovi noto, dicendo brevemente,
Dallu Auto Dio m'è suto revelato,

Gravida sete per certo allo presente
D'un figliolo multo addottrinato:
Tomascy per nome sarà chiamato,
Farrasse frate de' Predicatury,
Leverà de multy orrury,
Na Fé Catholica sancto adorato.

La Contessa non crederebbe alla cosa qualora fosse detta da altri, ma poiché chi parla è uno che vive nella grazia del Signore, « dirò », ella aggiunge:

non son dengnia de ciò, o Deo verace:
Faite de mi quello che ve place!

Segue il commiato, in un dialogo rapido, in cui ogni verso è una battuta. E così si chiude questo primo episodio.

L'episodio successivo è ancor più vivo e realistico, di un realismo che non sarebbe tollerabile sulla scena nemmeno oggidì. Tra il primo e il secondo correva un intervallo di tempo, che, nello spettacolo, doveva esser riempito, non sappiamo se con un intermezzo musicale o di altro genere, visto che le didascalie sono di una laconicità esasperante. La scena figura ora la stanza da letto della Contessa, mentre ella è presa da' dolori del parto.

Incresciosa me sento, et quanto stava sana!
Altro vole' dire, correte per la mammana!

La casa è messa in subbuglio. Una domestica corre dall'ostetrica:

So comenzate le dollie a madama:
Venite presto a lley, o cara mammana.

Qui dovevano farsi sul palco tante cose che le didascalie tacciono: la scena del parto doveva, in ogni modo, esser riprodotta con certa verità. Può immaginarsi, al più, che le parole della partoriente e quelle della assistente si facessero udire dal di dietro della cortina dell'alcova. La Contessa, *quando partoriscye*:

Adjutame, adjutame, sancta Maria!

E la buona donna:

Mo mo te fa gratia, in bonora sia!

Ecco partoriscie, scrive la didascalia; e noi pensiamo che gli spettatori assistessero, a questo punto, al consueto trambusto che produce in una casa

la prima apparizione di un parvolo. Frattanto, in un'altra camera, il Conte è in attesa dell'evento, quando una domestica si precipita a recargli la fausta notizia:

> Fygliolo mascholu, signore Conte, avete!

E il Conte:

> Per bona novella tal duno vi tollete.

È un'usanza, ancor viva negli Abruzzi, questa di fare un presente a chi per primo annunci la nascita di un bambino. Ed ecco un'altra domestica recare il neonato al padre, non senza fare le solite osservazioni sopra la rassomiglianza:

> Vedete, signore, el fanciullo che vi è nato,
> Simile a vuy in tucte factiuny.

Il padre:

> Figliolo, te dūno mille bennitiuny!
> Vollio te chiami per tou nume Tomascy;
> Amore me stregne, figlio, ch'io te bascy.

De' due prodigi che si verificarono durante l'infanzia del Dottore, narrati nella *Biografia*, il drammaturgo ha tralasciato, forse perché difficile a riprodursi, il primo: quello del pericolo scampato dal fanciullo allorquando una tempesta venne ad abbattersi sopra il castello e un fulmine ne squarciò una torre; per cui restarono uccisi una sorellina di lui, che dormiva nella torre stessa, e i cavalli, che erano nelle stalle (I, 3). Non seppe però rinunziare al secondo. Questo era bensì tanto difficile a rappresentare quanto il primo, ma egli seppe togliersi da ogni imbarazzo con una trovata degna di un artista consumato.

Narra Guglielmo (I, 4) che, dimorando la Contessa Teodora in Napoli, durante la stagione delle bagnature, un giorno si recava sulla spiaggia in compagnia di altre dame, seguita dalla nutrice con in braccio il bambino. Giunta che fu la comitiva al luogo stabilito, la nutrice pose a sedere il piccino sull'arena. Ora accadde che, in un momento in cui costui era stato lasciato senza custodia, raccattò un piccolo pezzo di carta e lo serrò tenacemente nella manina. Tornata la nutrice, mentre si accingeva a svestirlo per tuffarlo nell'acqua, voleva fargli buttar via la preda. Ma, quando tentò di aprire il piccolo pugno, il bambino si mise a strillare tanto forte che, non ci fu verso, bisognò rinunciare all'impresa e immergerlo col pezzo

di carta chiuso nel pugno. E così chiuso nel pugno lo tenne, non solo durante il bagno, sì anche durante il tempo in cui fu asciugato, rivestito e riportato a casa. Più tardi, solo alla madre riescì di disserrare le piccole dita, malgrado le strida del figliuolo. Che cosa conteneva la carta? Una scritta di due sole parole: « Ave Maria ». Il biografo aggiunge che, tutte le volte che il piccino si metteva a piangere, non si acquetava se non gli veniva reso il foglio.

Ad evitare la difficoltà insormontabile della ricostruzione di una scena balneare, il rimatore non esitò ad alterare la verità del racconto, e ne compose un episodio in cui intrecciò abilmente l'elemento reale con l'elemento fantastico. Egli trasportò la scena nell'interno del palazzo d'Aquino, ma la fece precedere da un'altra scena che si svolge nel Cielo. Questa scena è introdotta accortamente. Intercalata tra due scene che avvengono nello stesso ambiente, cioè nelle stanze della Contessa, essa serve a spezzarne la monotonia. San Domenico prega la Vergine perché con « certo signo » voglia dimostrare Tommaso essere, egli dice, « creatura nostra ». La Vergine, tolta licenza da Gesù, scende nella stanza del piccino. Lungo il tragitto, dal Paradiso alla Terra, cioè dal palco superiore all'inferiore, la segue un lungo corteggio di Angeli, che vengono cantando un gran Coro:

> Con grande festa devemo nui andare!
> Ti, Madre de Cristo, che vai a visitare
> Tomascy tou, che mo è piccolino ...

La Vergine gli pone fra le dita un pezzo di carta. La nutrice è assente. Quando torna e sfascia il bambino, scopre, tra le sue dita, la carta, scritta al di fuori a lettere d'oro. Comprende subito che da Dio « viene tale faccenda » e manda le fantesche a cercare in fretta chi sappia leggerla. Quelle, di corsa, vanno dal Cappellano e, cantando *a coppla*, lo sollecitano a venire a vedere il miracolo. Dopo che il Cappellano, con stento, ha tolta la carta dalle mani del bimbo, e con maraviglia ne ha letto la scritta, « Ave Maria », si reca in un'altra stanza dove sono adunati il Conte, la Contessa, il fratello del Conte (lo *Ziano*) e altre persone. Egli incomincia a spiegare le grandi cose che di Tommaso fa presagire il fogliolino; ma ha incominciato appena il discorso, quand'ecco precipitarsi nella stanza la nutrice:

> Deteme la carta, non se pò aquetare!

Riavuta la carta, il bimbo la riafferra; la nutrice lo poppa, lo cheta, lo addormenta, gli fa il segno della croce.

Come chiusa di questa scena casalinga, non doveva mancare un incidente tragicomico. Addormentato che s'è il fanciullo, vedesi avanzare, quatto quatto, nella semioscurità, sino alla culla, un Demonio.

Tomascy, Tomascy, non zi desfarai!
In quisto loco adfocare te vollio!

Egli è mandato da Lucifero, perché lo uccida « così piccirellu ». E già si appresta a compiere il misfatto, quando Gesù, che vigila dall'alto, ordina in tutta fretta all'Angelo di accorrere, aggiungendo:

S'ill'è mistero, portarai tua spada.

Accanto alla culla, s'impegna una zuffa, nella quale il divin guerriero, per ricacciare il riluttante laggiù, « a casa calla », gli assesta di bei colpi « acerbi » col suo bene affilato acciaio. Gli spettatori vedevano il nemico precipitare nell'abisso e l'Angelo vittorioso risalire nel Cielo.

Si passa ora a un altro episodio, narrato dal biografo subito dopo il precedente. Doveva aver luogo anche qui, manco a dirlo, un altro intermezzo.

Cinque anni son trascorsi e i genitori discutono sull'educazione da darsi al fanciullo. La Contessa ritiene esser venuto il tempo di mandare Tommaso a Montecassino, là dove molti fanciulli vanno a istruirsi e dove

Sonci monaci d'ongny virtù norma,
A nostro vivere dànno bona forma.

Il Conte, in un lungo discorso, esalta i doni divini del figliuolo e conchiude che vada a Montecassino. La buona madre trova che, intanto, due cose siano da provvedere. La prima, che il fanciullo sia accompagnato in viaggio da « omo sentificho »; e a questa bisogna il Conte osserva esser sufficiente il prete di casa. La seconda, che il Conte ordini

Che tucto quello che lli è necessaro
Da casa li vada a non mancare niente;

e aggiunge:

Ad questo te prego non essere avaro:
Calzare e vestire, vevere e magnare.

Ma il Conte, infastidito:

Illo è proveduto; dé, no me plu assordare!

In un'adunanza di parenti e di amici, il Conte partecipa il disegno e chiede il loro avviso. Tutti son contenti, all'infuori di uno che ritiene Tommaso possa benissimo studiare in casa, ove starebbe al sicuro più che altrove. Poi, non fa bisogno di tanto imparare: Tommaso potrà divenire un grande uomo d'armi. Mentre l'oratore parla, fa la sua apparizione, nel fondo della scena, il suo ispiratore, il Demonio. Ma l'assemblea accoglie la proposta del Conte. Ed eccoci agli addii. Parla qui per la prima volta il fanciullo:

Matre Contessa, et vui, patre Conte,
Dateme vostra sacra benedictione;
Volentero vone a Cascino Monte.

Son pronte le salmerie e le cavalcature per Tommaso, per il Prete, per lo Zio e per la nutrice. Il Prete:

Comandate altro, signore Conte de Aquino?
Nu semo in punto a pilliare camino.

Il Conte gli consegna una lettera per il Priore e la comitiva parte.

Montecassino doveva esser costruito da un'altra parte, rimpetto ad *Aquino*; sì che gli spettatori assistevano allo sfilare della cavalcata attraverso il tempio. A Montecassino i viandanti scavalcavano. Il Priore si faceva loro davanti; e il Prete, prendendo la parola per primo, gli recava i saluti del Conte e della Contessa con l'incarico di educare il giovinetto. Parlava dopo di lui, a nome del parentato, lo Zio; infine anche la nutrice:

Et io fui data per soa nutrice,
Òllu allevato collu proprio pecto ...

Consegnata la lettera e tolto commiato, la comitiva rimontava a cavallo e riprendeva la strada di Aquino.

L'autore figurava qui l'ansia de' genitori, nell'attesa delle nuove del fanciullo. Il dialogo è tutto a interlocuzioni di uno e anche di mezzo verso. Il Prete risponde alle domande del Conte, mentre sopraggiunge la nutrice, la quale corre verso la Contessa; ma ha appena incominciato:

Madama mia,

che la Contessa la interrompe premurosamente:

Figliola, scy tu stancha?

Da ultimo lo Zio consegna al fratello la risposta del Priore, dalla quale quegli resta tranquillo.

Torniamo a Montecassino. Adesso si vede un'aula scolastica, in cui Tommaso siede fra' suoi piccoli condiscepoli. L'autore è stato costretto qui a concentrare in una sola lezione tutte le lezioni che Tommaso ricevé durante gli anni del suo alunnato Cassinese. Nondimeno questo è un vero quadretto di genere. Il Maestro impartisce i suoi insegnamenti morali e consegna a Tommaso un foglio donde si impara che le lettere latine sono ventitré. Passa poi a insegnare a ciascuno degli altri fanciulli. Tommaso *si fa legere* da un compagno. Il Maestro si assenta, per un momento, dall'aula, ed ecco la scuola in rivoluzione. Uno degli scolari invita Tommaso a prender parte a' giuochi; ma il futuro filosofo, sprofondato sopra l'abecedario:

Laseteme legere, eccho ò la testa.

Al ritorno, il Maestro si meraviglia che Tommaso abbia già apprese tutte le lettere. Gli porge un altro foglio, dicendo:

Cusì cunpeta, a mi puni cura tu:
Ba, be, bi, bo, bu.

Si passa rapidamente all'Ave Maria, al Simbolo, e all'Uffiziolo. Tommaso è sempre tetragono agl'inviti a' giuochi da parte de' compagni, e il Maestro, vedendolo già atto alla Grammatica, gli pone davanti « Donato, Grecismo, « Dottrinale ». Di lì a poco egli ha già tutto appreso e il Maestro licenzia la classe:

Studiate, filioli, el libro de ben fare,
Venuta è l'ora, annete a pranzare.

Il Maestro riferisce all'Abate le cose mirabili e stupende che ha viste di Tommaso, nel quale regna un intelletto angelico. È venuto il tempo che sia mandato a studiare a Napòli. Due monaci sono spediti al Conte, il quale si reca a rilevare personalmente il collegiale dal Monastero. L'incontro col figliuolo, dopo sei anni, è assai tenero. Il giovanetto ha parole di gratitudine verso i monaci. L'Abate esorta il magnifico signore a mandare il figliuolo all'Università di Napoli:

Là se lege Grammatica e Llodica,
D'ogni Scienzia è Studio Generale,
Rascione Civile e anchi Canonicha,
Filosofia chiamata Naturale.

Al momento della partenza, dice a Tommaso:

> Fylgliolo benicto, va, opera tou ingengno,
> Serray de sapire el primo de quisto Regno!

L'incontro con la madre e con gli altri di famiglia, in Aquino, è ancora più tenero. Ma il soggiorno nella casa paterna è breve. Quando si delibera la partenza per Napoli, torna in campo il Contradittore, allato al quale, fa la sua apparizione, come l'altra volta, il Demonio. Tommaso, a suo dire, potrebbe restarsene a casa; ma quegli sente esser destinato alla scienza, della quale è « innamorato ». Tutto è pronto: i libri di tutte le scienze e duemila ducati. Il Prete don Giovanni gli sarà compagno di viaggio: sarà lui che porterà i libri. Al momento dell'addio, il giovane dice:

> Benedimme, matre, e tu, dolce patre mio.

La Contessa:

> Benedicto sy, filliolo.

E il Conte:

> E più te benedico io.

Benché il Ms. non lo dica, era questo il punto in cui terminava la Prima Giornata. Infatti, qui cambiava l'attore.

La Seconda Giornata incomincia da quando il giovane studente, giunto a Napoli in compagnia del Prete, è ricevuto dal Maestro di filosofia e siede fra' compagni. Si inizia la lezione sopra i *Posteriora* di Aristotile e sopra le differenze tra *Doctrina* e *Disciplina*. Nel ripetere questa lezione, l'alunno dà prova di possedere una profonda penetrazione sia nell'interpretare il testo dello Stagirita, sia nell'usare il linguaggio filosofico; ciò che desta, naturalmente, l'ammirazione della scolaresca (cf. *Biogr.*, I, 6). Ed ecco un frate Angelo (il nome non appare nella *Biografia*), che, fattosi ammiratore di tanta intelligenza e avuta la visione che dal volto del giovane si sprigioni un raggio di sole, gli viene a proporre di entrare nell'Ordine Domenicano. Il suggerimento di vestire « qualche abito » è accolto con entusiasmo da lui, e i due si recano al convento di San Domenico. Tommaso espone al Priore la propria vocazione e vi insiste più fermamente dopo che il Priore gli ha rivolto il rituale ammonimento circa le decisioni precipitate. Suona la campana a capitolo; i frati si adunano. Dall'alto de' Cieli, Gesù fa udire il suo assentimento, e l'adunanza vota la ricezione

del novizio, pur prevedendo le persecuzioni e le amarezze che per ciò l'Ordine dovrà sopportare (*Biogr.*, I, 7). Segue la vestizione.

La nuova di questi fatti, divulgatasi per la città, suscita clamore. Da Napoli muove in tutta fretta un tale verso uno de' castelli de' dintorni, posseduto dal Conte d'Aquino, donde un vassallo corre ad Aquino, a farne partecipe la Contessa. Ma la Contessa, memore dell'annunzio del « mistero », mostra, anzi che tristezza, letizia. Ella rende grazie a Dio di quanto è avvenuto e si dispone a partire per Napoli, a confermarvi il figliuolo « in sanctitate » (*Biogr.*, II, 8).

Or qui ha principio una vera odissea, sia per la pia donna, sia per Tommaso, sia per gli altri membri della sua famiglia. I casi di questa odissea riempiono tutto il resto della Giornata.

I frati, messi sull'avviso da un tale, ispirato non sappiamo se da troppo zelo o da desiderio di far del male, circa l'imminente arrivo della madre, ignari come sono della verità, suppongono ch'ella si rechi a reclamare per sé il figliuolo, il quale, d'altro canto, è un troppo prezioso acquisto per l'Ordine perché possano lasciarselo sfuggire. In fretta in fretta, il novizio è fatto partire per Roma, sotto la scorta di ben quattro frati, e colà internato nel convento Domenicano (di Santa Sabina, secondo la *Biogr.*, ibid.). Allorché la Contessa giunge a Napoli, per confermare il giovane nella « santa obedienza », il Priore le apprende essergli stato richiesto dal Generale dell'Ordine e trovarsi in Roma. Ciò fa sembrare alla Contessa che i frati facciano « cose torte ». Sdegnata, prende la strada di Roma. Senonché, avendo il Priore spedito di soppiatto a Roma un frate, con l'ordine di far partire Tommaso per Parigi, così Tommaso è già in cammino per la Francia, quando la Contessa bussa alla porta del convento di Roma. « Ci vuol pazienza! » le vien risposto dal Priore. Ma la Contessa perde quel tanto di pazienza che le era rimasta, ed esce in una furiosa invettiva contro i frati:

> O frati, frati, serravi malanconia
> De quisto oltraio che facto me avete!
> Ad tucti vi iuro, per la fede mia,
> Tomascy frate più non vederete ...

E si pone subito all'opera. Due suoi figliuoli si trovano presso l'Imperatore. Ella spaccia a loro due messi per informarli dell'accaduto e per

esortarli a domandare all'Imperatore la potestà di rintracciare il fratello, svestirlo e ricondurlo sotto il tetto paterno. Fatto ciò, parte da Roma (*Biogr.*, II, 9). Non è a dire lo sdegno dei fratelli all'apprendere il messaggio, e con quanta fretta corrano a impetrare dall'Imperatore la potestà desiderata. Federico II si mostra, sulle prime, dubbioso, non sembrandogli cosa ben fatta il contrariare una vocazione come quella. Poi accondiscende, solo raccomandando ai fratelli di non fare alcun male al giovane. Cosa superflua, perché i fratelli, malgrado tutto, avevano « tenerezze » per lui (*Biogr.*, ibid.).

Ottenuta la licenza, coloro si allontanano dalla Corte Imperiale e, con un seguito di molti armati, si dànno alla ricerca di Tommaso. Dopo vario girovagare, ecco che, un giorno, lo rinvengono presso a una fontana (ad Acquapendente), ove riposa dalla stanchezza del viaggio, insieme co' quattro frati di scorta. Tommaso è da loro coperto di vituperj, non meno che i compagni, in faccia a' quali uno de' fratelli grida:

> Et vuy altri, suczi fratacchiuny,
> Che tanti juveni iate subducendo,
> Mectete nel mundo sempre dessenzuny;
> Questo è lo bene che iate facendo?
> Presto de cqua tucti ve partate,
> Se non volete provare que so bastonate!

Parole che traducevano, in sostanza, i soliti discorsi popolari sopra le fraterie. Alcuni famigli si impadroniscono di Tommaso, e via verso la casa paterna (*Biogr.*, ibid.).

Al rivedere il figliuolo, l'affettuosa Contessa crede di « veder maggio ». Ormai ella è talmente disgustata de' frati che vorrebbe far ritornare il giovane sulla propria decisione. Lo esorta quindi a spogliarsi dell'abito. Ma Tommaso, più che mai fermo, affronta serenamente, dopo decisi dinieghi, la pena della prigione (*Biogr.*, ibid.). Dal canto loro, i frati non se ne stanno inoperosi. Avvenuto il ratto, piombano a Roma e si gittano a' piedi del Papa (Innocenzo IV), narrandogli per filo e per segno l'ingiuria patita, e accusando l'Imperatore di aver commesso una « grande nequizia », giacché i fatti erano seguiti nel territorio della Chiesa. Il Pontefice detta un breve all'Imperatore, chiedendo senza indugio la punizione de' colpevoli e minacciando, in caso di rifiuto, l'uso della « Spada della Chiesa »; il Cancelliere stesso è incaricato del recapito. Federico II vuol conoscere con

precisione i fatti. Il Cancelliere corre a Roma, e poco dopo si ripresenta davanti all'Imperatore con i quattro frati. Egli ne ascolta le querele, e, quando promette loro di far ragione dell'offesa, essi lo esortano al perdono, sol che Tommaso rientri fra di loro (*Biogr.*, ibid.).

Siamo di bel nuovo al castello. Questa volta entra in iscena un personaggio nuovo. La giovane sorella di Tommaso, Francesca, visto che a vincere l'ostinatezza di costui, non son valse né minacce né lusinghe, e che la madre è tutta conturbata, si propone di far lei i passi necessarj onde ritrarre Tommaso dalla « pravitate ». Senonché, recatasi nella prigione, conseguenza del colloquio è che, di lì a poco, vien ricercata dalla madre per tutta la casa; ma ella se n'è uscita di soppiatto, ed è andata a farsi monaca tra le Benedettine di Santa Maria di Capua (*Biogr.*, II, 10).

Alla Corte Imperiale, intanto, i fratelli ottengono da Federico II la licenza di tornare in casa, per conoscere che ne sia di Tommaso. Allorché, in casa, apprendono che costui ha una volontà incrollabile, tentano essi pure, per due volte, la prova. La prima, con l'incaricare alcuni famigli di strappargli l'abito fratesco e di fargli indossare l'abito secolare; la seconda, con l'introdurre nella prigione una *domnascia*. Ma la « donnaccia » ha appena il tempo di scappar via e di andare a raccontare a' suoi mandanti com'erano andate le cose là dentro! Fallito questo estremo tentativo, gli avversarj battono in ritirata, dichiarando essere impossibile di combattere contro Cristo (*Biogr.*, II, 11).

In premio della suprema vittoria, Cristo manda alcuni Angeli al recluso con un cingolo di castità, perché, egli dice, « esser casto non è cosa che « possa ottenersi per natura, ma soltanto per grazia divina ».

La prigionia è durata non meno di due anni; due anni non spesi invano, però, perché, durante questo tempo, il dotto recluso ha letto tutto il *Mastro delle Sententie* e tutta la Bibbia, da cima a fondo, e ha composte le *Fallanze in Loica*. Così egli confessa a un frate Angelo (nella *Biogr.*, II, 12, Frà Giovanni da S. Giuliano), un giorno in cui questi riesce a penetrare nella cella.

La Contessa è ormai convinta anche lei della inutilità di ogni pressione; intenerita per la troppo lunga cattività, ella stessa, con l'aiuto del cancelliere e del carceriere, procura al figliuolo il mezzo di evadere, calandosi giù da una finestra, legato a una fune. Tommaso benedice il suo carceriere e va verso il proprio destino (*Biogr.*, ibid.).

La Terza Giornata comprende i fatti che avvengono dalla rientrata nell'Ordine sino alla morte del Santo, ed è, di necessità, più comprensiva; perché l'autore non fu obbligato a seguire passo a passo la narrazione latina, ma poté limitarsi solo ad alcuni degli episodj più salienti, ivi narrati dal Cap. III al X.

Il Priore di Napoli comunica a Tommaso esser suo parere che egli debba recarsi a Colonia, tanto per maggior sicurezza sua personale, quanto per ascoltarvi il grande Alberto Magno. Due frati, uno de' quali frate Ranallo (il cui nome è taciuto nella *Biografia*, in questa occasione, III, 13), gli fanno da scorta durante il viaggio. Noi assistiamo quindi a una lezione di quel Maestro sopra i « divini nomi » di Dionigi greco. Anche Tommaso interloquisce, fra la maraviglia universale: Alberto, a leggere la soluzione ch'egli dà di una certa questione, scopre in lui « angelico spirito » e intelletto « senza fondo ». Volgendosi agli scolari, esclama:

Nuy chiamamo Thomascy Bove Muto:
Serrà per tucto sou grido sentuto.

Ma dalla Francia si reclama un giovane baccelliere per insegnarvi teologia, e a ciò il Priore di Francia spedisce messi ad Alberto Magno. La scelta cade subito sopra « frate Thoma de Regno ». A Parigi questi riceve il dottorato, col quale potrà insegnare e disputare fra gli altri dottori, e riceve dalle mani del Priore l'anello e la corona. La sua fama già risuona pel mondo.

E qui il drammaturgo, scavalcando una quantità di episodj intermedj, ci conduce là dove il biografo aveva narrato un aneddoto che, secondo la tradizione, testimoniava del carattere contemplativo e distratto del filosofo. Il Re di Francia, san Luigi, udite le cose mirabili che si narrano di maestro Tommaso « de Regno Pugliese », solito com'è di avere alla sua mensa uomini dotti, manda a invitarlo a cena. I messaggeri lo trovano occupato a risolvere questioni di eretici; egli perciò si scusa di non poter tenere l'invito. Ma, poiché al Priore non sembra, naturalmente, debbasi contrariare il desiderio di un Re, così, per « santa obbedienza », e in compagnia del Priore, l'invito è tenuto. Il Re ordina al maestro di casa di fare imbandire la mensa e di dar l'acqua alle mani. A tavola, tutti mangiano e Tommaso solo non mangia. Il Re nota che l'ospite è in « con« templazione » e ne è ammirato. Ed ecco che, a un certo momento, Tommaso *schioppa colle mani* e dice: « Sia ringraziato Iddio! Ho conchiuso

« contro i Manichei! » Il Priore lo tira per la falda, e Tommaso, ridestatosi, chiede perdono al Re della sua distrazione. Ma il Re ha avuto caro l'atto: presto presto un notaio perché fissi sulla carta il pensiero ponderoso di Tommaso! Il notaio scrive, il desinare termina e si tolgono le mense (*Biogr.*, VII, 44).

La scena seguente è ricavata da un passo che nella *Biografia* precede l'aneddoto del Re di Francia (VI, 32). Il drammaturgo ha coordinato questo passo con altri due (IV, 18; II, 11) e li ha fusi in una scena unica, che ha collocato in Napoli di sua testa, visto che il nome di questa città non si legge in nessuno de' passi citati.

Tommaso, dunque, è tornato in Napoli. Alcuni, non si comprende se discepoli o dottori, leggono il libro di Isaia e non lo intendono. Il filosofo Aquinate stenta a intendere anche lui e sta sopra pensiero. Ma egli prega il Signore perché gli mandi Pietro e Paolo a dichiarargli il santo detto del Profeta. Cristo ascolta la preghiera, e invita gli Apostoli ad andare da lui, ora che dorme nella sua cella. Gli Apostoli si soffermano alquanto accanto al letto dell'addormentato, poi partono. Colui si desta d'un subito, grida al compagno frate Ranallo di levarsi su anche lui, di accendere la candela e di scrivere in fretta ciò ch'egli detterà sopra il passo di Isaia (*Biogr.*, IV, 18). Frate Ranallo ha scritto, ma desidera gli sia appagata una curiosità. Con chi mai Tommaso « ragionava segreto » nella notte, dicendo cose alte e profonde? Tommaso rifiuta di rispondere. L'altro replica. Tommaso duro. E Ranallo daccapo: no, egli non si partirà di lì prima di aver saputo chi fosse l'interlocutore notturno del suo compagno: lo dica, nel nome santo di Dio! A questo nome, Tommaso è costretto a cedere, e rivela la verità del miracolo (*Biogr.*, II, 11).

La scena cambia nuovamente. Siamo a Orvieto, alla corte di Urbano IV, dopo che è avvenuto il miracolo del Corporale. Il Pontefice, volendo dare all'Aquinate l'incarico di scriver l'Uffizio del *Corpus Domini*, spaccia a Napoli due messaggeri, che gli espongono l'ambasciata e poco dopo tornano dal Papa in compagnia del Dottore. Il Papa, circondato dal Sacro Collegio, riceve dalle sue stesse mani il testo dell'opera commessagli. La legge e la trova « eccellente »; poi la passa ai Cardinali, i quali, discorrendo fra loro, la giudicano, chi « letificante », chi « magnifica ». Il Pontefice la conferma e ordina che la si canti in tutte le chiese, e che ne sia vanto al Maestro. Ma quale compenso avrà egli direttamente dalla Chiesa?

Qualcuno lo vorrebbe promosso al grado episcopale: il Papa, invece, vuol farne un Cardinale.

Senonché il premio migliore è quello che lo aspetta, al suo ritorno, in Napoli. Egli implora dal Crocefisso la risposta al quesito se scrisse bene di lui. Dal Crocefisso muove una voce che lo benedice per aver detto « sottil« mente » di lui, e lo esorta a chiedere un premio della sua fatica. Il premio è la discesa che fa la Vergine nella sua cella, in mezzo a un Coro di Angeli.

Si giunge alla fine. Gregorio X, in occasione del Concilio che si aduna in Francia, desidera ch'egli vi partecipi, recando seco il libro contro i Greci, già commessogli da Urbano IV. Il Dottore aderisce all'invito, fattogli, al solito, per mezzo di due messaggeri, prende con sé il libro, monta a cavalcioni su un mulo e, in compagnia di due frati a piedi, si incammina verso Roma e Parigi. Uno de' due frati è Ranallo. Ma, ahimé, arrivato al convento di Fossanova, ammala ed è costretto a fermarsi. Una cometa appare allora sopra l'ospizio. Come dono a' monaci di Fossanova, l'infermo detta una esposizione della Cantica. È l'ultima sua fatica, ché, di lì a poco, col nome della Passione di Cristo sulla bocca, spira.

Un soave odore di manna si spande dal suo capo. Un cieco, inginocchiato davanti al suo corpo, riacquista immediatamente la vista; un podagroso si leva libero; un malarico da tredici anni, risana.

Ecco qual era il dramma imponente che, durante il sec. XV, i Domenicani di Aquila facevano recitare da' Disciplinati di San Tommaso, a glorificazione del proprio Ordine. Per vastità di concezione e per lusso di mezzi scenici, esso si leva al di sopra di tante altre composizioni dell'antico Teatro popolare d'Italia: certo, è la maggiore delle nostre Rappresentazioni Santoriali. Germogliato spontaneamente, come naturale sviluppo della vecchia Lauda Perugina, racchiudeva elementi nuovi, preannunzianti l'avvento del Dramma Storico (1) e, più lontanamente, della Commedia di costume e di carattere. Senonché, essendosi prodotto in una piccola città ed essendo restato ignoto altrove, il genere che esso inaugurava non ebbe imitazioni e restò senza decisive conseguenze nella Storia della Letteratura nazionale.

(1) Nel breve « cappello » preposto alla sua edizione, ecco ciò che, da par suo, ne scriveva il Monaci: « Qui ... il dramma « ci si mostra in una nuova fase, prelu« dente a una evoluzione, che, se non « fosse stata tosto interrotta dal teatro « del rinascimento, avrebbe forse permesso « anche all' Italia, di avere un dramma « storico non dissimile a quello che ebbero « la Spagna e l'Inghilterra »,

IV.

I Francescani.

I Francescani d'Abruzzo. I Sermoni Semidrammatici. *Devozioni* intercalate al Sermone. Monologhi e Dialoghi. I Sermoni Semidrammatici nell'Oratoria sacra Bizantina. *Vos inquam convenio, o Judaei*, attribuito a sant'Agostino, e sua influenza in Occidente. Il Dibattito tra la Giustizia e la Misericordia. Il *Passio* verseggiato e atteggiato.

Dobbiamo adesso dire dell'attività teatrale che, parallelamente a' Disciplinati e a' Domenicani, spiegarono, in Abruzzo, i Francescani.

Che l'Ordine Serafico abbia favorito il movimento flagellante, dapprima, il costituirsi delle Compagnie stabili, poi, è cosa indubbia: basterà ricordare san Bonaventura. La « giulleria del Signore » non poteva riguardare se non con simpatia quel rinvigorirsi che il sentimento religioso veniva facendo presso le moltitudini, mediante un esercizio che tanto aveva del giullaresco. Non era stata forse una scena teatrale quella della notte di Greccio, che i Francescani, e non essi soltanto, riproducevano ciascun anno? Non era forse uscito dal loro seno il poeta che per primo aveva tradotto sulla scena la immane tragedia della Madre? Non copiavano essi e non diffondevano di continuo i cantici di lui?

A noi è forza di restare ne' limiti del nostro assunto; e se, entro tali limiti, ci accade di parlar di proposito dell'azione Francescana nel presente Capitolo, gli è perché della partecipazione dei Francescani alla vita teatrale, la regione Abruzzese è quella che serba i documenti più numerosi e più svariati. Sarebbe tuttavia un errore il credere che le consuetudini di cui toccheremo siano state una singolarità dell'Abruzzo. La storia letteraria de' Francescani, particolarmente in ciò che ha attinenza con lo svolgimento della cultura del volgare, è ancora presso che tutta da fare, giacché il libro di F. Ozanam non ha omai altro valore che quello di una segnalazione, così come tanti altri di quel periodo di entusiasmo romantico.

Come dappertutto, così anche in Abruzzo, l'attività Francescana, tra il Due e il Quattrocento, si esplicò non soltanto tra le popolazioni urbane, ma eziandio tra le popolazioni rurali. E le popolazioni rurali, colà dove

non esistevano grandi agglomerati urbani, erano la maggioranza. Una regione che ignorò tanto le raffinatezze della vita e della cultura aulica, quanto le sottigliezze della filosofia accademica, dové foggiarsi da sé stessa gli elementi dell'arte sua, attingendo l'ispirazione, da una parte, dalle vicende della propria vita comunale, turbolenta sì, ma suscitatrice di energie, dall'altra, dal sentimento mistico. Ne soffrì, senza dubbio, l'eleganza, ma ne guadagnarono la sincerità e la praticità. Ecco perché la vecchia letteratura d'Abruzzo non servì che all'Abruzzo stesso, e poco sentore se ne ebbe al di fuori, avanti il moderno rinnovamento degli studj. Ora, che al movimento della cultura popolare e alla stessa poesia della regione, spetti una parte cospicua a' Francescani, è cosa facile a osservare, sol che si scorrano i numerosi Mss. delle soppresse comunità Francescane d'Abruzzo, superstiti nelle biblioteche pubbliche, massime quelli che, sin dal cadere del sec. XVIII, andarono a formare il nucleo principale de' codici della Biblioteca Nazionale di Napoli (1). Ché infatti, disperse già, dalla prima metà del Duecento, alcune delle maggiori famiglie Benedettine della regione; viventi le altre in una sorta di isolamento aristocratico, entro le loro cinte turrite, il glorioso Ordine si direbbe non avesse omai altro contatto con le popolazioni, all'infuori di quello che derivava dall'amministrazione de' suoi vasti possedimenti fondiarj. L'Ordine Domenicano si stabilì soltanto ne' centri urbani, e non prima, a quel che pare, della fine del XIII secolo. I Francescani, dal canto loro, si sparpagliarono un po' dappertutto, anche allato alle borgate e a' villaggi più alpestri. Da que' conventi, appiattati tra forre boscose o bilicanti sopra sporgenze di dirupi, essi diffondevano, col lume della Fede, il diletto del sapere tra le genti più umili, anche tra agricoltori e pastori. Ciascuno di que' conventi aveva una scuola, una biblioteca, uno *scriptorium*, ove si copiavano libri sacri e profani, si volgarizzavano opere latine e se ne componevano altre intieramente in volgare, in prosa e in versi. Il fervore si intensificò al tempo dell'Osservanza, quando la regione fu scossa dalla parola ardente di Giovanni da Capestrano, di Jacopo della Marca, di Roberto da Salle e de' loro discepoli Alessandro de Ritiis e Bernardino da Fossa.

---

(1) Un'idea parziale se ne può avere dal libro di A. MIOLA, *Le scritture volgari de' primi tre secoli della lingua nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Bologna, Romagnoli, 1878, e in *Propugnatore*, a. pred.; lavoro rimasto incompiuto.

Strumento principale della propaganda Francescana era, naturalmente, la predicazione. Ora avvenne che, quando le pratiche de' Disciplinati fecero nascere il gusto dello spettacolo teatrale, mentre i Domenicani ne approfittavano, per i loro fini, nelle città, i Francescani si proposero di valersene presso le genti de' piccoli paesi. E siccome non era facile di metter su, in ogni luogo, spettacoli grandiosi, così essi si accontentarono di organizzare spettacoli ridotti, nella stagione della più intensa attività oratoria, cioè durante la Quaresima e la Settimana Santa. Ebbe origine in tal guisa un genere teatrale nuovo e curioso: quello del Sermone che altra volta chiamai Semidrammatico, e pel quale oggi non saprei proporre una diversa denominazione (1).

Il Sermone Semidrammatico era una predica intramezzata, qua e là, da un'azione teatrale. Questa poteva essere più o meno sviluppata. Poteva consistere nella semplice recitazione di poesie a monologo o a dialogo, fatta dall'oratore stesso, il quale veniva così a rappresentare le parti di uno o di due personaggi, né più né meno di quel che facevano i giullari in piazza. In codesti casi, egli si giovava, per efficacia simulativa, della esibizione di qualche simbolo o di qualche simulacro. Altre volte, intervenivano nell'azione de' veri e proprj attori. Si giunse sino alla costruzione di un palco, sul quale si mettevano in iscena i varj episodj della storia evangelica, a misura che l'oratore li veniva narrando dal pergamo. A un certo punto, la predica si sospendeva e lo spettacolo incominciava; a scena compiuta, la predica riprendeva di nuovo, e poi ancora si interrompeva. Così sino alla fine. Ciascuno degli episodj inscenati si chiamava « atto », senza però che tale denominazione avesse verun nesso con la tradizione classica. I Sermonali, redatti, come sono, in latino, non dànno il testo intiero del Sermone, sì bene un semplice schema di quel che l'oratore avrebbe poi detto in volgare dal pergamo. Le poesie intercalatevi cadono però tutte al loro posto, ove sono trascritte per intiero ovvero sono citate per il primo verso. Non manca talora qualche breve istruzione scenica. È evidente che si trattava di allestimenti mutevolissimi, la cui maggiore o minore spettacolosità era subordinata alle circostanze e alle risorse locali.

Dal lato letterario, i Sermoni Semidrammatici non hanno gran che di originale. Poiché ciò che interessava era l'azione, così i testi poetici che

(1) *Ricerche Abruzzesi*, in *Bull. dell' Istit. Stor. Ital.*, n.° 8 (1889).

vi si introducevano erano, d'ordinario, raccogliticci. Alla bisogna furono utilizzate, infatti, le più note fra le poesie che correvano fra il popolo, sia liriche, sia drammatiche.

Il componimento che i predicatori misero a profitto più frequentemente fu la *Donna del Paradiso* di Jacopone. Essi lo recitarono in mille guise: per intiero o in parte, a solo o in coro, a mo' di prosa o con accompagnamento musicale, in maniera continuata o avvicendato con la predica, nel testo genuino o con strascichi di stanze spurie. Del pari, si valsero di altri cantici divulgati sotto il nome del poeta di Todi, e di altri ancora che l'imitazione umbra aveva fatto sorgere negli Abruzzi. Fra questi ultimi merita di esser ricordato uno che incomincia *Venete tucte, o creature grate*. Esso è composto nella forma strofica caratteristica della Lauda Abruzzese, e dovette essere assai popolare nella regione, visto che fu conservato in diverse redazioni, tutte di mano Francescana. Trattasi di una lunga evocazione di esseri celesti e terreni, di un caloroso appello a uomini di qualsiasi rango e di qualsiasi professione, perché vengano a piangere accanto a Maria; tale da ricordare la interminabile enumerazione della famosa Lauda *Planga la terra, planga lo mare* del Laudario di Urbino (1). Non fu messa da parte la produzione teatrale de' Disciplinati; infatti, entro a' Sermonali, non è raro di rinvenire delle stanze o de' gruppi di stanze tolte dalle *Devozioni* della Compagnia di San Tommaso.

Per tacere de' Sermoni ne' quali la allegazione di intiere serie di versi di Jacopone, e anche di Dante e del Petrarca, vien fatta dall'oratore per conforto della propria tesi (2), riassumerò qui appresso alcuni di quelli che solevano andar frammisti a un'azione scenica, studiandomi di ricostruirne alla meglio l'apparecchio, attraverso quel tanto che ne lasciano intravvedere i Sermonali.

Un Sermone pel Giovedì Santo, serbato in tre codici, de' quali uno proviene dal convento di S. Nicola di Sulmona, ha per tema le parole *Amore langueo* del Cantico de' Cantici (3). A un certo punto, l'oratore

(1) Testo in *Teatro Abruzzese*, pp. 314, 317 sgg.

(2) V. *Ricerche* cit., p. 41 sgg.

(3) *Teatro Abruzzese*, pp. 313, 353, ove è stampato secondo la lezione del Codice I, A, 23 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Gli altri due Codici, di lezione quasi identica, sono quelli segnati V, H, 270 e XIII, C, 60 della medesima Biblioteca.

cessa di dire in prosa e intona la Lauda *Venete tucte, o creature grate*. Terminata questa, un'istruzione dice: « Qui se vol fare un poco de pietuso « exordio, dirigendo el dire, recorrendo alla Croce, colle seguenti stantie ». Seguono quattro quartine, cantate dallo stesso oratore. Poi la predica riprende; ma s'interrompe poco dopo, nel punto in cui Cristo « era menato « colla Croce in collo ». Qui l'oratore canta diverse stanze, estratte dalla *Donna del Paradiso*. L'istruzione aggiunge: « Queste seguenti stantie se « vogliono dire nel sou locho pietosamente et con cordiali lacreme ». Poiché le parole sono in persona della Vergine, così « nel sou locho » vuol significare che esse vanno profferite dal predicatore in nome del personaggio. Più tardi c'è una didascalia decisamente drammatica: *Qui dice* CRISTO *le seguenti stantie*. A Cristo risponde la Madre, sempre co' versi della *Donna del Paradiso*.

La stessa *Donna del Paradiso* servì a un Sermone conservato in un codice già del convento di San Giuliano, presso Aquila (1). Alcune stanze recano le rubriche: *Surgamus* e *Ad columnam*, le quali indicano il momento in cui l'oratore doveva levarsi in piedi, mentre sotto gli occhi suoi e de' fedeli, si venivano svolgendo delle scene mimate, come quella della Flagellazione.

Cinque Sermonali hanno conservata una predica per la Domenica di San Lazzaro. Uno di essi appartenne al convento di Sant'Angelo d'Ocre, un altro a quello di San Nicola di Sulmona (2). Allorché l'oratore viene a trattare *De crudelissima crucifixione*, dicendo: « Crucifixores incipiunt « elevare et erigere Crucem cum maximo impetu et rumore », una rubrica marginale insegna: *Hic ostenditur Crucifixus*. A questa ostensione, l'oratore esce in una lunga tirata in rima:

O fideli Christiani, O anime devote, O bona gente, O cori adorati, O de preczo inextimabile recomperati, Actendete et vedete Et con dolore et lacrime considerete etc.

E poi:

Ecco el summo Imperatore, Ecco el nostro benigno signore, Ecco el nostro amabele creatore, etc.

---

(1) *Teatro Abruzzese*, pp. 25, 378.

(2) *Ricerche* cit., p. 75 sgg. I Codici sono: il Corsiniano 43, A, 21; l'Aquilano (Biblioteca Provinciale) R, 110; i Napolitani (Biblioteca Nazionale) I, A, 23; XII, C, 10; XIII, C, 60.

La predica rincomincia; ma poco appresso si interrompe nuovamente con le parole della Vergine presso la Croce. I Mss. non recano che la prima stanza, seguita da un *&c*, trattandosi di poesia ben nota:

Aymé dolente, che pena angosciosa
Sent'el mio core del mio dolce Filglio!
Moro taupina sensa quel mio gilglio;
Abassa un poco la bocca amorosa!

Continua la narrazione come Cristo assegni Giovanni in luogo di sé stesso alla Madre; poi egli dice:

Madre mia benedecta,
Multo te vegio afflicta,
El tou pianto è una sagetta
Che m'à el core trapassato.

E subito viene la risposta:

O Filglio, questi toi dicti
Mi parono tucti segecti etc.

Morto il Figliuolo, la Vergine erompe nel lamento:

O Figlio, Figlio, Figlio, etc.;

lamento che, ripetuto alla fine, serve di chiusa alla predica.

In una predica per il Giovedì o il Venerdì Santo, di un codice di Capestrano, indebitamente attribuita al Santo di questo paese (1), subito dopo l'esordio, l'oratore recita la solita Lauda *Venite tucte, o creature grate*. Poco appresso vengono le parole della Vergine al vedere il Figliuolo imprigionato, secondo la *Donna del Paradiso*. Poi rincomincia il Sermone. A un certo punto, l'oratore invita i fedeli a porsi in ginocchio e a cantar con esso lui:

O sacro ligno de la sancta Cruce etc.

Viene quindi a parlare de' cinquantasei languori del Crocefisso « per hec « devota verba figurata; et primo per Mariam in hac forma, videlicet »:

Amuri dulci meu amuri, da Judei invidiatu, in Consiglo condempnatu, malfacturi iudicatu, da Sermuni invitatu, da unguentu untu et bagnatu, da Juda murmoratu, la Magdalena exsusando.

---

(1) *Ricerche* cit., p. 77.

Seguono le parole di Giovanni, dell' Angelo, di un' « Anima divota », di Giovanni a Maria, nuovamente di Maria, tutte quante infilzate in questo stesso ritmo. Si ripiglia quindi la predica in forma narrativa e si continua con dialoghetti in prosa tra' personaggi della Passione. Avvenuta la crocefissione, ecco di nuovo un canto lirico. Ora è la Vergine che parla:

Oimé, Filglio, et che pena angusciusa
Senti il mio core dil mio dulce Figlio ...

La predica manca della fine, essendo state strappate due carte (1).

In un altro Sermone, di un codice di Sant' Angelo d' Ocre (2), le parole dell' oratore, derivate dalla *Donna del Paradiso*, hanno l' aria di vere e proprie didascalie. Dopo l' annuncio di Giovanni, vi si legge: *Tunc ait* MARIA *ad Johannem*; la risposta è preceduta dalla sigla: JO. Poi ancora: *Tunc* MARIA *volvens se ad Magdalenam ait.* Infine: *Postea plangebat Filium Dei dicens* ecc. Avvenuta la morte di Gesù, un Angelo scende dal Cielo e impegna un dialogo con la Vergine, parlando « bice et nomine « Yhesus ».

Ma il Sermonale più ricco di elementi drammatici è quello di Alessandro de Ritiis. Esso contiene, non soltanto la « selva », in latino, de' Sermoni, ma anche altre istruzioni per l' oratore (3). Nella predica del Venerdì Santo, l' oratore, dopo aver fatto il saluto alla Croce, riassumeva le parole della Vergine: « O vos omnes qui transitis » etc. Durante il riassunto, colui che rappresentava la Vergine se ne stava in orazione. Frattanto « ecce presentialiter adsistunt ei *nonnulli representantes* in memoria illius « que per illos dicta fuerant », vale a dire i Profeti. E costoro « assi- « stentes ei, dicunt: " O Maria ... nos venimus ad te; si possibile est, audi « nos et lacrimas fundas " » etc. Maria risponde, e un dialogo si impegna tra lei e i Profeti. Dialogo in versi o in prosa? Improvvisato o secondo un testo scritto? Non sappiamo. Poi il predicatore intona la Lauda *Venete tucte, o creature grate.* Il resto della predica è tutto un avvicendarsi di prosa e di versi, recitati dall' oratore, se lirici, tra' personaggi della Passione, se drammatici. Anche qui non c'è niente di proprio di Alessandro

(1) I testi si direbbero passati attraverso la mano di un copista meridionale, Calabro o Siculo.

(2) *Ricerche* cit., p. 81.

(3) *Teatro Abruzzese*, pp. 317, 355 sgg. V. qui p. 344.

de Ritiis: i versi lirici sono Laude comuni ad altri Sermonali, i drammatici son tolti dalle *Devozioni* che tosto esamineremo, persino dal noto poemetto di Cicerchia Senese; poemetto che ebbe una fortuna sproporzionata a' suoi meriti, in grazia della falsa attribuzione che ne fu fatta nientemeno che a G. Boccaccio e a F. Petrarca, sotto il nome del quale ultimo lo ricorda lo stesso De Ritiis. Le stanze drammatiche son precedute da didascalie identiche a quelle delle *Devozioni*. Gli appunti per la predica si chiudono con queste parole:

« Dicens namque sic beata Maria iterum pro lassitudine cadens in terram loqui « amplius non valet. Ideo antequam Christus levetur de Cruce, ego me volveo ad « populum et cum plantu et amaritudine dicam Laudes sequentes: *Anima benedecta* » etc.

Si distinguono dagli spettacoli precedenti, per maggiore teatralità, la predica avendovi piuttosto il carattere di un accessorio, alcune *Devozioni* del tipo di quelle della Compagnia di San Tommaso. Che esse consistessero in una successione di scene staccate, cui la predica dava unità, risulta dall'analisi di ciascuna. Alla predica i Mss. non fanno allusione esplicita, perché il lettore del codice conosceva già l'uso al quale il testo era destinato. Poiché spesso delle stanze è riferito soltanto il primo verso, seguito da un *&c*, così si vede che lo scrittore si richiamava a testi che erano alla portata di ognuno. Queste Rappresentazioni, tre in tutto, sono le seguenti:

1. *Crocefissione e Deposizione* (1). La Rappresentazione comprende i seguenti episodj: 1°, l'Annuncio di Giovanni; 2°, la ricerca del Figliuolo da parte della Madre, per le strade di Gerusalemme; 3°, la Flagellazione; 4°, il dialogo tra la Madre e il Figliuolo sulla strada del Calvario; 5°, le sette parole di Gesù in Croce (c'è inversione tra la seconda e la terza); 6°, le parole del Centurione; 7°, il Pianto della Vergine e della Maddalena a' piedi della Croce; 8°, il sopraggiungere di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo; 9°, la Deposizione e la Sepoltura. Le didascalie sono redatte in questa forma: *Dici la Donna, quando va in Jerusalem*; *Quando Cristo sta alla colonna*; *Quando porta la Croce in collo*; etc., con allusione a' varj momenti dell'azione. Le parole di Longino fanno comprendere che solesse mimarsi l'episodio del colpo di lancia; ma di questo episodio non c'è cenno nelle didascalie. Non meno di diciannove stanze di questo componimento si ritrovano nel *Passio Volgarizzato* (v. più avanti), in analoga funzione (VIII-XVIII, XXIII-XXIV, XXVI-XXVII, XXIX, XXXI-XXXIV).

2. *Arresto e Processo di Gesù* (2). La singolarità di questa Rappresentazione consiste nella sua partizione in tre « Atti »: *Primus Actus*, *Secundus Actus*, e *Lu Actu de*

(1) *Teatro Abruzzese*, pp. 218, 367.

(2) *Teatro Abruzzese*, pp. 261, 362 sg.

Johanni et della Donna. Dopo i tre, ne segue un quarto, di sole sei stanze. Ciascun *Actus* è un gruppo di scene che si svolgono sopra un medesimo palco. La rubrica lascia comprendere che, al di là del palco, c'era un luogo dove gli attori si ritiravano, dopo aver recitata la propria parte. Una divisione così netta fra atto e atto dimostra che l'uno non succedeva all'altro immediatamente, e che fra l'uno e l'altro si intercalava la predica. Il copione, così come giace nel codice, ha l'aria di una redazione provvisoria, *pro memoria*, da completarsi e fissarsi al momento dell'andata in iscena. Infatti il secondo e il terzo Atto furono invertiti per sbaglio, ma si ebbe cura di ristabilirne l'ordine con segni di richiamo. Di due stanze (LII, LIII) furono riferite appena le prime parole con un *&c.* E quelle due stanze si ritrovano nella Rappresentazione precedente. Similmente la st. LV è la st. VII di quest'ultima Rappresentazione; la st. VIII è la IX di quella di cui ora verremo a parlare. Le st. XXXI e XXXII sono le st. CV-CVI della *Representazione de Jesu Cristo*, di cui v. più oltre; la st. XXXIII è un rimaneggiamento della st. CCVI della *Passione*, di cui v. anche più oltre. Finalmente le st. XXXIV e XXXV si rinvengono nel Sermonale di Alessandro de Ritiis.

3. *Processo, morte e sepoltura di Gesù* (1). Anche questa Rappresentazione consiste in una serie di scene staccate, a partire dall'Annuncio di Giovanni, sino al ritorno delle donne, dopo la sepoltura. Le didascalie son redatte qui pure in modo da far comprendere che le varie scene non si succedevano immediatamente, ma si collegavano alla predica: *Cristo alli Judei quando se piglia*; *Juda quando bacia Cristo*, etc. Una didascalia ha cura di indicare il momento in cui la Vergine si veste « de obscuro ». Circa il modo come fu redatto il testo presente, va notata la lacuna esistente tra le sette parole di Gesù, fra cui fu omessa la terza, quella diretta al buon ladrone: ciò per mera inavvertenza, trattandosi di un episodio essenziale. Il testo è raffazzonato con materiali di diversa provenienza. Diverse stanze sono ottave; le st. IX, XIX, XX, XXV, son comuni con la Rappresentazione precedente. Uno spostamento di stanze si osserva, infine, alla st. XI (il bacio di Giuda), la quale doveva collocarsi avanti la st. XI (l'arresto) (2).

Le considerazioni che precedono inducono a pensare che alcune Laude a monologo e a dialogo esistenti in miscellanee Francescane d'Abruzzo, avessero la medesima destinazione, cioè che vi furono trascritte in servigio

---

(1) *Teatro Abruzzese*, pp. 269, 362 sg.

(2) Mi è sembrato opportuno di mandare, in fondo alla raccolta del *Teatro Abruzzese*, p. 330, una Rappresentazione dell'*Annuncio di Giovanni*, la quale, nella redazione attuale, non spetta all'Abruzzo, bensì alla Campania (cf. le forme *chilli* per *quilli*, *cia* per *zia* e qualche altra). Lo sconvolgimento delle rime e la mutilazione delle stanze, nonché l'ottonario, che spesso vi si scorge in luogo dell'endecasillabo, ne attestano l'antichità. Anche questo componimento comprende più d'un episodio e doveva esser collegato alla predica. Notevole che vi mancano le interlocuzioni di Maria; ciò che farebbe supporre aversi qui un estratto di Rappresentazione maggiore, estratto da servire agli attori che recitavano le parti di Giovanni e della Maddalena.

degli oratori, sia che costoro solessero recitarle essi stessi, sia che le facessero recitare da attori frammezzo alla predica. Qualcuna di esse è venuta di fuori, altre sono di composizione locale. Le riassumerò brevemente:

1. *Anima dolce, or me guarda un poco* (1). Monologo di dodici sestine endecasillabe, conservato in due Mss. Gesù rampogna il Peccatore, poi dirige la parola a Giovanni e da ultimo al Padre. È composizione di molta forza drammatica, destinata probabilmente al Venerdì Santo. Al Peccatore il Crocefisso dice, fra l'altro:

> Tu porti i crini ornati, et i miei capelli
> Cocreti son de sangue, terra e sputo;
> Et l'occhi toi son alti, chiari et belli,
> Li miei son chiusi, pien de fiche e luto;
> Perché tu gusti il dolce, io gusto il fele:
> Se meco non ti dol, ben si crudele!

2. LAMENTO DE LA MADONNA SOPRA LO SUO FIGLIO. *Cristiani, ponete mente* (2). La Vergine dapprima mostra a' Peccatori il corpo straziato di Gesù, poi si volge alle altre donne, indi al Figlio. Qualche stanza è derivata dalla *Donna del Paradiso*.

3. *Io so Maria la Magdalena* (3). Parla la Maddalena, la quale racconta di avere assistito alla morte di Gesù e poi di aver veduto « El Sepulcro de Dio vivente Et la « gloria de Christo resurgente », parole derivate dalla Sequenza *Victimae Paschali*. Questo monologo è di fattura locale, perché in quartine di doppj quinarj monorimi.

4. *Dolce Figlio, io te vegho a pregare* (4). Dialogo tra la Madre, che implora il perdono per il Peccatore, e il Figliuolo, che ricusa dapprima e poi accondiscende; tema sul quale cf. pp. 247.

5. *Tucti de bo coragio* (5). Principio lirico; poi un dialogo come il precedente. La Lauda ricorre anche nel Laudario di Cortona e in quello di Arezzo (TENNERONI, p. 251) (6).

---

(1) *Teatro Abruzzese*, pp. 291, 349, 363.

(2) *Teatro Abruzzese*, pp. 293, 349.

(3) *Teatro Abruzzese*, pp. 294, 352.

(4) *Teatro Abruzzese*, pp. 289, 363.

(5) *Teatro Abruzzese*, pp. 286, 362, 363.

(6) Non credo sia da comprendere fra i Sermonali ora ricordati, il Quaresimale di Bernardino da Fossa, contenuto nel Cod. R, III dell'Antico Archivio Comunale di Aquila, proveniente da Sant'Angelo d'Ocre. Ivi sono trascritte 107 delle ottave di Cicerchia Senese sulla Passione, con note interlineari e più spesso marginali, del tenore seguente: « Quando vo« lebat ire Yhesu in Jerusalem », « Quando « fuit captus », « Quando stabit coram « Anna » ecc. C. DE LOLLIS, in *Bullett. dell' Istit. Stor. Ital.*, 3, p. 83, desume da queste note che il poema di Cicerchia abbia servito alla rappresentazione. Un esame più approfondito del Ms. mi ha condotto a dubitare di ciò, le postille non comportando una interpretazione simile. Esse son destinate a servire di guida al lettore; mentre il fatto che il libro era un Quaresimale non esclude che il poema vi sia stato trascritto per esser letto in privato. Però il beato Bernardino può bene essersi giovato del poema per declamarne una parte a' suoi uditori, così come faceva Alessandro de Ritiis.

La riduzione a seminarrative delle due Laude drammatiche per l'*Annunciazione* (1), avrà una ragion d'essere analoga a questa (2).

Una questione interessante è di conoscere se così fatta maniera di sermonare, che qui si presenta cotanto sviluppata, si sia prodotta tra' Francescani d'Abruzzo esclusivamente sotto la spinta del Teatro de' Disciplinati, ovvero se abbia radici più profonde.

Io credo, e lo credetti già molti anni addietro (3), che l'esempio del nuovo Teatro volgare non abbia fatto che facilitare lo sviluppo di un germe già da lungo tempo esistente nell'Oratoria sacra. È ormai risaputo che l'elemento drammatico narrativo, ossia l'elemento essenzialmente storico, era stato introdotto nell'Omelia encomiastica greca sin da tempi remoti, e che vi aveva determinato lo sviluppo del discorso diretto, del dialogo e infine di atteggiamenti decisamente drammatici, non senza risentirsi dell'influenza di quanto era superstite del Mimo classico (4). Incominciato, infatti, con un monologo e con un dialogo tra due personaggi, rappresentati entrambi dall'oratore, le interlocuzioni de' quali erano separate solo da brevi parole narrative, a mo' di didascalia, quella sorta di sermone finì per servire di guida a degli attori, che inscenavano i fatti narrati dall'oratore.

Un Sermone di Eusebio pel Venerdì Santo contiene un dialogo tra l'Inferno e il Diavolo, in cui le battute son separate soltanto dalle parole λέγει αὐτῷ ὁ Ἅδης e λέγει αὐτῷ ὁ Διάβολος (5). Un'Omelia di San Gregorio Taumaturgo, sull'Annunciazione, consiste in un dialogo, vivace e pittoresco, tra Dio e Gabriele. Un'altra, attribuita a sant'Atanasio, in un dialogo tra Giuseppe e Maria (6). Una di Esichio comprende, prima, il dialogo della Salutazione Angelica, poi, un dibattito tra l'oratore e i Giudei (7).

---

(1) *Teatro Abruzzese*, pp. 279, 281, 345, 358.

(2) Dal Cod. AH, II, 10 della Biblioteca Comunale di Foligno, M. Faloci-Pulignani, in *Miscell. Francesc.*, III, n. 3, pubblicò un estratto di un Sermonale di frà Bernardino da Foligno. Ivi si allegano passi di poeti classici, di Dante, del Petrarca, di Cecco d'Ascoli, di Jacopone; oltre che principj di Laude diverse. Il Sermone sulla Passione rassomiglia a' Sermoni Abruzzesi, essendovi un dialogo tra la Vergine e la Maddalena, con versi tratti da Laude liriche e dalla *Donna del Paradiso*.

(3) *Ricerche* cit., p. 84 sgg.

(4) V. G. La Piana, *Le Rappresentazioni Sacre nella Letteratura Bizantina*, Grottaferrata, 1912.

(5) Cf. Du Méril, *Origines*, p. 45.

(6) La Piana, op. cit., p. 100.

(7) La Piana, op. cit., p. 103. Tra la prima e la seconda parte c'è una invettiva contro i Giudei e un Coro.

Congeneri sono un'Omelia di sant'Epifanio pel Sabato Santo (1), e una di sant'Efremo pel Natale (2). Finalmente, un vero e proprio dramma poetico, racchiuso in una cornice oratoria, è un'Omelia di san Proclo (3). G. La Piana, che studiò giudiziosamente le origini e gli svolgimenti di questo genere di sermocinazione Bizantina, si arrestò di fronte alla difficoltà di dimostrarne l'influenza sopra la sermocinazione Occidentale. Senonché, senza che metta gran conto di investigarne il veicolo, il vero è che tendenze drammatiche si osservano anche tra oratori d'Occidente. L'Omelia di Fulgenzio per l'Epifania esprime il dolore delle madri dopo l'eccidio degli Innocenti: esse, parlando a discorso diretto, gridano di voler cader morte co' loro figliuoli e invocano sopra i loro carnefici tutte le maledizioni del Cielo (4). Il Sermone *Vos inquam convenio, o Iudaei*, attribuito a sant'Agostino (5), è derivato da un'Omelia che andò sotto il nome di Esichio (6). Vi si evocano successivamente i Profeti che vaticinarono la venuta del Redentore: l'oratore assume l'ufficio dell'*auctor*, del *nomenclator*, del *vocator*, del *praecentor*, come nel Mimo, e ciascuno de' personaggi evocati si presenta davanti all'assemblea, ripetendo le parole della Scrittura.

Il Sermone del pseudo Agostino ebbe un successo notevole in Occidente, dopo che vi si fu prodotta la Drammatica sacra regolare. Virtualmente esso era già un dramma. A trasformarlo in un'azione disimpegnata dalla narrazione, provvidero i monaci di San Marziale di Limoges, che ne ricavarono il Dramma Liturgico de' *Profeti di Cristo* (7). E noi abbiamo veduto (p. 215) che questo servì di modello al *Dic tu Adam primus homo*.

Ma il Sermone con sfilamento di personaggi ebbe influenza sopra altri scrittori e, attraverso questi, dié luogo ad altre manifestazioni drammatiche. In un Sermone di san Bernardo, la questione della necessità della Redenzione Umana si era dibattuta tra quattro personaggi allegorici: la Verità e la Giustizia, la Pace e la Misericordia (8). L'autore delle *Meditationes*, riassumendo il pensiero di Bernardo, ampliò l'allegoria e trasformò l'esposizione

(1) La Piana, op. cit., p. 90.

(2) Du Méril, op. cit., p. 187 n.

(3) La Piana, op. cit., p. 45.

(4) *Sermo quartus in Epiphania Domini et de Innocentibus*, in *Opera*, pp. 138-9.

(5) V. M. Sépet, in *Biblioth. de l'École des Chartes*, 1867.

(6) La Piana, op. cit., p. 298.

(7) M. Sépet, op. cit.

(8) *In Annunciat.*, *Sermo I*, in *Patrol.*, CLXXXIII, col. 387: « Siquidem Veritas « et Justitia miserum affligebant: Pax et « Misericordia zeli huius expertes judicabant magis esse parcendum » etc.

del predecessore in un vero e proprio dibattito giudiziario, agitatosi davanti al trono di Dio (Cap. II). Le parti contendenti sono la *Misericordia*, da una parte, la *Verità* e la *Giustizia*, dall'altra, cui si associa poi anche la *Pace*. Ciascuno de' personaggi pronuncia la propria arringa, e la controversia si vien facendo sempre più arruffata. Finalmente Iddio profferisce la sentenza e ordina a Gabriele di recarsi dalla figliuola di Sionne ad annunciarle che il Re sta per venire. Il testo delle *Meditationes* servì di fondamento a quanti, in Italia e fuori, trattarono, più tardi, il soggetto, più o meno drammaticamente: fra questi a Jacopone, a' Disciplinati di Perugia e a quelli di Orvieto.

I Francescani d'Abruzzo staccarono quell'episodio dall'insieme della biografia di Cristo, e ne fecero l'argomento di Omelie indipendenti. Quattro tra Sermonali e miscellanee, provenienti da Ocre, da Penne e da Capestrano, lo hanno conservato come Omelia a sé (1). Ivi esso serba, ancora visibile, la trama del pseudo Bonaventura, ma ampliata con l'introduzione di nuovi personaggi e di nuovi episodj e con stanze in volgare. Davanti al trono di Dio Padre, viene introdotto *Adamo*, l'accusato. Egli profferisce un'orazione: « Signore, sii benevolo verso di me peccatore e abbi misericordia « di me ». Ma ecco insorgere contra di lui la *Giustizia*: « Signore », ella dice, « tu sei giusto, e retto è il tuo giudizio. Siano distrutti i peccatori « dal libro de' viventi. Adamo peccò contra te ed è da porre nell'Inferno! » La *Giustizia* adduce sette avvocati contro l'Uomo. Il primo è l'*Angelica Natura*, la quale sostiene Adamo non esser degno della misericordia divina, perché non seppe goder la sede che Iddio aveva disposta a sua gioia. Il secondo sono i *Cieli*, il terzo il *Paradiso Terrestre*; quindi, gli *Elementi*, gli *Animali* in uno con le *Erbe*, le *Pietre* e i *Metalli*; poi l'*Inferno*; da ultimo il *Demonio*. Ciascuno di questi pronuncia la sua breve requisitoria. Ma sorge, dall'altro canto, la *Misericordia*, non sconfortata dalle accuse che ha ascoltato, bensì insistendo vie maggiormente per ottenere la vittoria. Ella dice: « Signore, odi l'altra parte ». E adduce, a sua volta, sette avvocati; ciascuno de' quali, come i precedenti, pronuncia la propria concione: *Abele*, *Noè*, *Abramo*, *Mosè*, *Giosuè*, *Davide* e *Simeone*.

(1) Testo di Ocre, in *Ricerche* cit., p. 50 sg. Gli altri Codici sono: Capestranese (*Ricerche* cit., p. 28); Aquil. R, 124; Napol. VIII, AA, 30. P. Egidi ne ha pubblicato uno analogo, in *Bull. della Soc. Filol. Rom.*, I, p. 21 sgg.

Le loro argomentazioni sono, volta a volta, ribattute dagli avversarj, secondo l'ordine su esposto. La *Misericordia*, vedendo disperata la causa, e considerando essere i maschi poco adatti ad impetrar grazia, « poniamo », dice ad Adamo, « delle donne, *que magis acte sunt ad petendam gratiam quam* « *masculi, et sunt in lacrimis magis disposite* ». Introduce così sette sante donne: *Sara*, *Rebecca*, *Rachele*, *Giuditta*, *Susanna*, *Anna* la profetessa e la *Vergine Maria*. Ciascuna di queste, avanzando davanti al trono di Dio, profferisce una quartina: la solita quartina Abruzzese, a rime esterne e interne. *Sara* dice:

> Per nostra culpa ci condempnasti;
> Noi siamo dolenti del facto delicto,
> Dé, revoca, Signor, el tuo dicto
> Et fa mercè.

Iddio la guarda e, ricordando che « audivit se in partu fecundare », la respinge. Similmente respinge *Rebecca*, *Rachele* e le altre. Si presenta, ultima, la *Vergine Maria*, che dice:

> Non è humana creatura degna
> De avere gratia da te, o gran Signore;
> Dé, non guardare al nostro errore,
> Ma donaci ad nui la tua pietà benigna.

E costei Iddio guardò benignamente, scernendo in lei sette virtù: la verginità, la purezza, la fede, l'umiltà, la carità, la devozione e la contemplazione.

Il testo latino non è identico ne' quattro codici; ciò che prova trattarsi di un testo destinato alla predicazione e non alla lettura. E, se destinato alla predicazione, noi vi abbiamo un altro saggio di quel genere di recitazione, in cui que' che parlava dal pergamo, coloriva drammaticamente il suo dire, sostenendo le diverse parti (1).

Di questa sorta di componimenti semidrammatici, derivati da consuetudini oratorie, e consistenti in uno sfilamento di personaggi biblici, l'Abruzzo porge un altro singolare esempio nel *Passio volgarizzato* (2). Certamente, questo testo serviva alla lettura ne' primi giorni della Settimana Santa, quando si leggono a messa i varj *Passio* degli Evangelisti.

(1) Analogo a questo componimento è il *Passio secundum legem debet mori* che E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, p. 467 sgg. riproduce da una stampa quattrocentesca.

(2) *Teatro Abruzzese*, pp. 295, 353.

Questo ne era un volgarizzamento in prosa; se non che di tanto in tanto, la lettura si sospendeva, e allora si faceva avanti un Profeta a ripetere, in poche sestine, parafrasandoli, i versetti con cui aveva vaticinato gli avvenimenti che adesso si compivano. La prosa letta è preceduta dalla rubrica: *El* PASSIO *dice*. Gli ultimi fatti, quelli del Golgota, sono intramezzati dalle stanze del Ladrone, di Cristo, della Donna, del Centurione, ecc. Abbiamo così una Rappresentazione, da un lato, derivata dal Sermone del pseudo Agostino, in quanto consiste in una rassegna di Profeti e di altri personaggi biblici, dall'altro, ricordante la caratteristica lezione del *Passio*, fatta da diverse persone, tra le quali si distribuiscono le parti.

V.

La "Passione„ Abruzzese.

Le *Passions* Francesi e la *Passione* di Revello (Piemonte). Le grandi *Passioni* Italiane. Rappresentazioni episodiche Abruzzesi del ciclo della Passione. La *Passione* Chietina e la *Representatione de Yhesu Christo* di Città Sant'Angelo.

Il dramma della *Passione* non attinse, in Italia, le dimensioni gigantesche del Mistero francese. È noto che intorno a quella che era la tragedia centrale della Storia Cristiana, si aggregarono, in Francia, tutti quanti gli avvenimenti che la avevano preceduta e seguita; sì che venne ad esser messo sulla scena tutto il Vecchio e il Nuovo Testamento, dalla Creazione, giù giù, sino alle storie agiografiche, in una figurazione ciclica colossale della Redenzione Umana. Erano spettacoli che, a volte, occupavano più settimane ed esigevano la collaborazione di una intiera popolazione di attori e di scenografi, oltre che delle spese ingenti.

Di congeneri non si conosce, in Italia, che una sola Rappresentazione: una *Passione*, recitata a Revello, in quel di Cuneo, circa il 1490. Nelle dimensioni (oltre tredicimila versi), nella struttura, nella forma metrica, essa si rifoggia sopra i *Mystères* del Delfinato; mentre il linguaggio non è né il francese né il piemontese, bensì l'italiano letterario (1). Probabil-

(1) Edizione C. PROMIS, Torino, Bocca, 1888. Analisi in G. PARIS, *Journal des Savants*, 1888; D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 302 sgg.

mente non fu la sola di tal forma che si producesse in quella plaga, tanto largamente aperta all'influenza d'Oltre Alpi.

Quantunque Rappresentazioni della *Passione*, con allestimenti scenici de' più grandiosi, ce ne siano state anche in Italia, tuttavia il Teatro de' Disciplinati non si spinse sin là. Le dimensioni delle *Passioni* Italiane son piuttosto paragonabili a quelle de' *Plays* d'Inghilterra e de' *Passionsspiele* di Germania.

Le grandi *Passioni* Italiane si produssero allorquando, essendo venuta a cessare la costumanza delle recite quotidiane, il numero de' giorni destinati agli spettacoli si restrinse a quelli delle feste Santoriali locali e a quelli della Settimana Santa e della Pasqua. Disusato il vecchio rituale, lo spettacolo si fece bensì più raro, ma, in compenso, più sontuoso. Dove il recinto del tempio non bastò a contenere la folla degli spettatori, si eressero teatri d'occasione all'aperto.

Già negli stessi Laudarj Perugini si scorge che le recitazioni del Giovedì e del Venerdì Santo avevano assunto, all'epoca della redazione di quelli, proporzioni maggiori delle altre. Più tardi, gli episodj figurati in que' giorni furon fatti precedere dagli episodj figurati, un tempo, ne' giorni antecedenti. In tal modo, la storia fu ripresa da lontano, senza limiti cronologici. Il copione, dovendo servire a uno spettacolo maggiore, fu redatto con larghezza e con libertà sempre più ampia: si tennero sott'occhio, non soltanto i Vangeli, sì anche gli scrittori. Il libro che fornì più abbondantemente la materia a queste grandi *Passioni*, furono le *Meditationes Vitae Christi*, come quello in cui, essendovisi unificato il racconto de' Vangeli ed essendovesene integrata la narrazione, ne' punti che erano o apparivano lacunosi, con particolari minuti e precisi, i fatti del Redentore si disponevano in una successione vivida, talvolta quasi drammatica. Furono adoperati anche testi teologici; per es., quello di Niccolò da Lira.

L'epoca delle grandi *Passioni* Italiane va dalla metà del sec. XV alla metà, o giù di lì, del XVI. Non c'è dubbio che la consuetudine di cotali grandi spettacoli dovette essere assai diffusa, ed è provato che si recitarono *Passioni*, non soltanto durante la Settimana Santa, sì bene anche, in altre occasioni: talora persino in piena estate, per celebrare avvenimenti politici. Tuttavia non ne furono serbati che pochissimi copioni: alcuni di essi attestano che de' copioni si scambiavano fra paese e paese, mentre ciascun paese li adattava alle esigenze sue proprie.

Un Ms., copiato, nel 1576, da una suora di Chieti, e rinvenuto in Sulmona, è una raccolta di composizioni drammatiche più antiche, di cui qualcuna fu conservata anche in Mss. di data anteriore (1). La scrittrice sembra lo destinasse alla lettura camerale, non alla recitazione. Una di quelle composizioni è una lunga *Passione*; altre sono Rappresentazioni episodiche. Queste mostrano, però, a più segni, di aver fatto parte, in origine, di una unità, spezzata più tardi. Si trattava o di un'altra grande *Passione*, ovvero di una parte della *Passione* conservata, da recitarsi prima di questa. Perché, è da pensare che, essendo le grandi *Passioni* formate dalla riunione di Rappresentazioni episodiche, queste ultime continuavano, qua e là, ad esser recitate isolatamente. Siamo in un periodo di piena libertà di scambj letterarj e di trattazione: i testi circolano, e coloro che, volta a volta, sono incaricati di apprestare i libretti, utilizzano a proprio talento i materiali che loro cadono alle mani, ricucendo insieme pezzi staccati, aggiungendo, tagliando, rifacendo versi e stanze. In letteratura, non c'è genere più mutevole di questo, che fu il più popolare, il più occasionale e, a un tempo, il meno pretenzioso, perché con esso si tendeva ad appagare la vista più che il gusto letterario.

Tanto il linguaggio della raccolta Chietina quanto quello de' Mss. che adesso ricorderemo non è l'abruzzese, più o meno schietto, de' Mss. che abbiamo ricordato ne' paragrafi precedenti. Esso è largamente imbevuto del linguaggio letterario, ossia del toscano, omai trionfante dappertutto. Epperò non è agevole di distinguere a colpo d'occhio quale di que' componimenti sia stato scritto in Abruzzo e quale vi sia stato importato. La distinzione si fa o tenendo conto degli altri elementi formali oppure mediante la comparazione con componimenti di altre regioni.

Per opportunità di esposizione, rimando a' Capitoli seguenti lo studio de' componimenti importati. Dirò qui che il tramite della importazione dovettero essere le Confraternite Abruzzesi che, come quella della Pietà di Aquila, si affiliarono alla Confraternita del Gonfalone di Roma. I Confratelli Abruzzesi, che si recavano in pellegrinaggio a Roma, ove trovavano ospitalità e assistenza presso que' del Gonfalone, tornando in patria, riportavano notizie circa le loro consuetudini e copie de' testi da loro adottati.

---

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 344. L'indicazione degli altri Mss. v. qui appresso.

Di origine locale sono que' componimenti in cui si continuava l'uso de' vecchi espedienti, metrici e teatrali, proprj della regione, quali la sesta rima e il « tornello »; ancorché tra le sestine si insinui talvolta, sporadicamente, l'ottava e anche la terza rima.

Le Rappresentazioni episodiche di questa categoria sono le seguenti:

1. *La Rappresentazione del Deserto* (1). Due redazioni, l'una di sessantanove stanze, l'altra, allo stato attuale, di ottantatré: quest'ultima ha perduto diverse stanze, a causa dello strappo di qualche carta nel Ms. Esse sono indipendenti fra loro. La storia delle Tentazioni nel Deserto aveva formato il soggetto delle Laude Perugine e Orvietane per la 1ª Domenica di Quaresima (2). La Rappresentazione Abruzzese vi ha fatto precedere la storia del Battesimo di Gesù, fondandosi sopra due Capitoli consecutivi delle *Meditationes*, il XVI e il XVII, e sopra qualche altro testo. Gli episodj sono i seguenti: 1°, Gesù toglie licenza dalla Madre, volendo recarsi nel deserto. Al dialogo tra Figlio e Madre, la seconda redazione aggiunge quello di lui con Giuseppe, secondo che era indicato nelle *Meditationes*. 2°, Gesù, nel Deserto, è incontrato e battezzato da Giovanni. La scena si chiude con l'intervento degli Angeli che salutano l'« Altissimo Messia », la cui umiltà « dà stupore », e a' quali Cristo risponde ringraziando. Tale intervento è un espediente cui ha avuto ricorso il rimatore per aver modo di riassumere liricamente il lungo discorso sulla umiltà che il pseudo Bonaventura fa seguire al racconto del Battesimo, sviluppando, a sua volta, alcuni passi di san Bernardo (Ser. I, XLII). 3°, La seconda redazione chiude la scena precedente con un *Finis*, dopo il quale segue la rubrica: *Se volete cantare e accompagnare Jesu Christo al Diserto, dirrete questo inno:* « Iesu nostra redentio, Amor et desiderio » (3). Evidentemente la Rappresentazione si faceva sopra due palchi distinti. L'inno era cantato allo scopo di riempire il tempo impiegato da Cristo per recarsi dall'uno all'altro. 4°, Sull'altro palco, si figurava un concilio diabolico. Questa scena è diversa nelle due redazioni. Nella minore, partecipano all'adunanza Satana, Belzebuc e Rufone; nella maggiore, Satana, Zabrino, Serpentino, Grifone, Ansone, Farfante, Asmodeo. Solo due stanze dell'una redazione si trovano nell'altra: la prima stanza (XXVI), detta da Rufone, nell'una redazione, è messa in bocca a Asmodeo, nell'altra. I diavoli affidano a Satana l'incarico di recarsi a dare le tentazioni a Gesù. La chiusa del convegno, nella redazione minore, ha uno spunto comico, là dove Satana, nell'atto di porsi in cammino, dice:

> Con vostra maledictione io me parto,

e un collega risponde:

> Et hor va, che si' tagliato a gratiagrati!
> Speriamo che lli dinchi tale battaglia
> Che lli farrai a Ddio voltar lla spalla.

(1) *Teatro Abruzzese*, pp. 114, 121.
(2) V. pp. 279, 304.
(3) Il testo intiero in DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, I, 63.

Del concilio non c'è traccia nelle *Meditationes*. La teologia si era domandato il perché delle tentazioni, e lo aveva trovato nel dubbio onde il mondo infernale doveva essere stato preso circa la divinità di Cristo: la deliberazione dell'invio di un tentatore ha fondamento nel desiderio di chiarire questo punto. Tale la spiegazione data da Nicolò da Lira nelle *Postille* agli Evangeli (1). 5°, Nel frattempo, in un'altra parte del palco, doveva vedersi Cristo digiunante. Satana si presenta, e le tentazioni incominciano. Il procedimento delle due redazioni è identico, salvo aggiunte di stanze nell'una e nell'altra. Fonte immediata sono, anche qui, le *Meditationes*: però non è escluso che l'autore abbia utilizzata la Lauda Umbra. Il Vangelo, narrando la tentazione che Satana fa al giovane, dall'alto del pinnacolo del Tempio, aveva scritto semplicemente: « ostendit « ei omnia regna mundi » (Matteo, IV, 8). Or gli antichi rimatori Umbri avevano stimato opportuno di enumerare questi regni. L'enumerazione è la seguente, nel Laudario di Sant'Andrea:

Ello [*ecco là*] Regno d'Ongaria,
Enghilterra colla Spagna;
Ello l'India e Schiavonia
Arminia, Francia e Lamagna;
Ello la Saracinia;
Ello Gretia e Tartaria.

Nell'Orvietano, la lista si fa più lunga:

Eglio 'l Regno d'Ongaria
l'Inghilterra, Grec' e la Spagna,
l'India, Franci' e Tartaria,
l'Erminia co Lamagna,
la Saracinia e la Vascogna,
la Schiavonia e la Borgogna;

Anque:

Tucta quanta Eropia
e anca el terço d'Africa,
Asia col mar di Teopia
e tucto 'l mar che si navicha
mectarò in tuo signoria,
se tu vuo' far la voglia mia.

Le redazioni Abruzzesi enumerano esse pure i regni. La sesta rima, per far posto a' nomi, cresce a ottava e a tredicesima rima! La stanza minore:

Questa è la Francia et quella è la Magna,
Et Incliterra è quella che sta làne,
Quelle è le gran pianure della Spagna,
Et quella è Ungaria, la bella ciptade,
Quella è Tartaria et quella è Beveragna
Et quella è la provincia di Oltramare;
De tucte cose io te farrò signore,
Se tte ingienocchi in terra et fame honore.

(1) NICOLAI LIRANI *Biblia Sacra ... et Postilla*, Anversa, 1634, vol. V, p. 82.

La maggiore:

De cqua giace la Magna et de cqua la Spangna,
tra Cochi et Macochi (1) giace la gran Soria,
da cqua sta Babilonia colla Barbaria,
e qua è la Toscana colla Lommardia;
da cqua sta la grande Ungaria,
appresso sta la gran Saracinia,
de cqua sta la Fiorensa bella.
e llà stave la gran Schiavinia
la quale confina colla gran Turchia,
e llà stave la Tarttaria e lla Bardangnia,
et quella è la provincia de Ultramare;
et de ogni cosa te voglio fare singnore,
se cte ingenocchii in terra et poi me adore.

6°, Satana, alla ingiunzione di Gesù, si sprofonda nell'Inferno con grandissime strida, ed ecco gli Angeli discendere dal Cielo a cantare un coro trionfale davanti al Vittorioso, il quale li invia a confortare la Madre. 7°, La Madre, nell'attesa angosciosa, è tutta in lacrime, quando gli Angeli si apprestano a darle nuova della vittoria e ad annunciarle prossimo il ritorno del Figliuolo. Corrono poi da costui a dargli nuove della Madre. 8°, Al mattino, Cristo torna dalla Madre, accompagnato da un Coro Angelico. Segue la scena degli abbracci e della mensa, cui partecipa anche Giuseppe. Queste ultime scene seguono passo passo le *Meditationes*.

2. *Il Convito in casa di Simone Lebbroso* (2). La Maddalena, avendo appreso che Cristo era in casa di Simone, si pente, poi si presenta davanti alla mensa e unge i piedi del Messia. A Giuda pare che ella abbia smarrito il senno, dacché ha sciupato l'unguento; ma viene ripreso da Cristo. Poi, dice la didascalia, *Christo se cela e il Coro canta*. La composizione non ha dimensioni maggiori di una Lauda, e ha l'aria di un episodio di Rappresentazione maggiore, più che di una composizione a sé. Il Coro finale:

Tucti que' che offende Idio
non cognoscheno sua possanza

non è Abruzzese, come il resto del componimento, ma è probabilmente venuto di Toscana. La storia è narrata da Matteo, XXVI, 6-13, Marco, XIV, 3-9 e Giovanni, XII, 1-8. È solo

---

(1) Il dirsi che Cog e Magog sono regioni tra le quali giace la Soria non aggiunge nulla a quanto, sulla ubicazione di que' fantastici paesi, avevano scritto altri. Intorno alla Leggenda v. A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*[2], Torino, Loescher, 1883, p. 507 sgg. Quanto a cataloghi di nomi geografici, infilzati alla rinfusa, non sosterrò certo che il rimatore possa avere imitato quello del Contrasto di Cielo: *Cercat'aio Calabria* ecc. Non si saprebbe negare a priori però che abbia ignorato quello che Jacopone sciorina in principio della Lauda *Povertate enamorata* (n. LIX dell'edizione BONACCORSI-FERRI):

Mia è Francia et Inghilterra ...
Mia è terra de Sassogna,
Mia è terra de Guascogna
Mia è terra de Borgogna ...

(2) *Teatro Abruzzese*, p. 144.

Giovanni che riferisce le parole di Giuda. Secondo Matteo e Marco, la peccatrice, giunta alla presenza del Messia, rompe un vaso di alabastro, che aveva recato seco, per farne sprigionare i profumi racchiusivi, poi ne sparge il capo di lui. Secondo Giovanni, invece, la donna, caduta a' piedi del Redentore, si sarebbe data a cospargerli di unguenti e a detergerli co' capelli sciolti. Le due versioni furono conciliate e fuse nelle *Meditationes*: « Tunc autem Maria fudit super caput eius libram unguenti pretiosi et ex eo unxit « ei caput et pedes » (Cap. LXX). Il versificatore ha seguito questa versione. Infatti la pentita, buttandosi sotto la mensa e ungendo i piedi di Cristo, dice:

> Con quello che soleva ontare mio corpo vano
> tucto imbractato de mundani dilecti,
> ongnire ve voglio i piedi, il capo humano ...

E che colui abbia utilizzato il pseudo Bonaventura, si prova da un'altra coincidenza di parole. Scrive l'autore latino: « Sed *murmuravit* de hoc predicator Judas ». E il rimatore, nella didascalia: « Juda, levandose in piedi *mormorando*, se volta » etc.

3. *L'Entrata di Gesù in Gerusalemme* (1). Probabilmente si tratta di un frammento, perché consta di sole cinque stanze. Cristo, venendo dal Monte Oliveto, incarica Pietro e Giovanni di andare nella città e di prendere l'asina e il pulledro legati alla porta del Tempio e di recarli a lui. Se alcuno lo domandasse, rispondano che li vuole il Signore. I due discepoli adempiono al mandato; e Cristo, cavalcando l'asina, fa la sua entrata in Gerusalemme, tra gli osanna del popolo. Né ne' Vangeli né nelle *Meditationes* si leggono i nomi de' due discepoli. Nella *Vie de Jésu Christ*, del 1485, utilizzata ne' *Misteri* francesi, essi sono Pietro e Filippo (2). Inventato è il particolare che le bestie siano legate alla porta del Tempio. Marco scrive che i due « invenerunt pul- « lum ligatum ante ianuam fori, in bivio ». Gli altri non dicono nulla.

4. *Frammento di una Passione* (3). È la scena che si svolge davanti a Erode, quando Gesù gli vien condotto davanti. L'episodio è narrato da Luca, XXIII, 6-9; ma il rimatore lo ha svolto secondo il *Dialogus* di sant'Anselmo (Cap. VI), da cui ha derivato i particolari dell'intervento della Madre e dell'atteggiamento compassionevole del Re verso l'accusato. Il frammento termina con le parole: *La Donna sta fore de sé. Annatela a trovarla alla Passione.*

La grande *Passione* fu conservata, oltre che nel Ms. Chietino, anche in un altro di Città Sant'Angelo, del principio del sec. XVI (4). In quest'ultimo, reca il titolo di *Representatione de Yhesù Christo.* Entrambi sono mutili della fine. Allo stato attuale, il primo comprende 388 stanze; il secondo 311. Fra loro vi sono altre divergenze notevoli, com'è naturale

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 143.

(2) ROY, *Les Mystères de la Passion en France* cit., p. 347.

(3) *Teatro Abruzzese*, p. 131.

(4) Testo in *Teatro Abruzzese*, p. 188; sul Codice v. ibid., p. 349 sgg.

trattandosi di copioni distinti, formati bensì con gli stessi elementi, ma utilizzati diversamente. Noi ne faremo l'analisi simultaneamente, indicando con *Pass.* quello di Chieti, con *RIC* l'altro di Città Sant'Angelo.

1. L'Annuncio. *Pass.* I-IX. L'Annuncio dello spettacolo è dato dalla *Natura Umana* in otto terzine, principianti:

> *Ecce nunc vere tempus accettabile*
> figlioli tutti, a lacrimare vi invito:
> ecco il tempo e 'l dì lacrimabile,

con le parole di san Paolo (*II ad Cor.* 6 a 2), che aprivano il Responsorio *De initio Quadragesimae, ad Invitatorium*, nel *Liber Responsalis* (*Patrol.*, LXXVIII, col. 751). Incomincia poi la Rappresentazione col bando da parte del Pontefice Maggiore a tutti i Sacerdoti e Farisei, Principi e Scribi perché si rechino a Consiglio. L'introduzione del personaggio allegorico della *Natura Umana* è ispirata dal I Capitolo delle *Meditationes*, ove si tratta per l'appunto del *Genus Humanum*, caduto in miseria da cinquemila anni.

2. Il Consiglio nel Sinedrio. *Pass.* X-XXII. Nell'adunanza viene deliberata l'uccisione di Gesù, conformemente a Matteo, XXVI, 3-5, Marco, XIV, 1-2, Luca, XXII, 1-2. Il rimatore lo ha fuso con l'altra adunanza, tenuta precedentemente da' Pontefici e da' Farisei, poco prima dell'andata di Gesù in Efremo, narrata da Giovanni, XI, 47-53. Alla discussione partecipano, oltre a Caifas, anche Beniamino, Anna, Nicodemo, Rabi Moises, un dottore, un Fariseo « molto adirato », Giuseppe [da Arimatea] e qualche altro, personaggi non menzionati ne' Vangeli. Alcune parlate sono versioni letterali de' testi latini (cf. st. XVIII = Giovanni, XI, 48; st. XXII = id., ibid., 49-50; st. XXX = Matteo, Marco, Luca, passi cit.).

3. Il patto di Giuda. *Pass.* XXIII-XXXIX. Il traditore sopraggiunge nel Sinedrio, propone il patto e riceve il prezzo del tradimento. Secondo Matteo, XXVI, 14-16, Marco, XIV, 10-11, Luca, XXII, 3-6. La numerazione della moneta si legge anche, con poca diversità di parole, nella *Passione* Romana e in quella del cod. Magliabechiano, di cui v. più oltre.

4. La Licenza di Gesù dalla Madre. *Pass.* XL-CXVIII. La *RIC* si apre, come s'è detto dianzi, con questo episodio. Vi mancano però le due stanze iniziali, nelle quali Gesù annuncia la sua prossima fine a' Discepoli e il proposito di recarsi a toglier congedo dalla Madre. Egli va in cerca di Maddalena e la incarica di recarsi dalla Vergine a dirle di venire da lui, avendo gran cose da parteciparle. Colei esegue il mandato, con dolore e con lacrime, avendo preveduta la cosa. Nell'intervista con la Madre, il Figliuolo le annuncia la sua prossima Passione. La scena che ne segue, a cui partecipano altresì Pietro, Lazzaro, Marta e Maria Jacobi, è delle più strazianti. Quest'episodio manca ne' Vangeli: esso è stato inventato dall'autore delle *Meditationes* (Cap. LXXII) e ha avuto fortuna, essendo stato trattato più volte isolatamente e inserito anche nelle grandi *Passioni* di Roma e di Firenze. Alcuni passi a discorso diretto delle *Meditationes* furono tradotti letteralmente in entrambe le versioni. La *Pass.* aggiunge

al racconto un particolare nuovo. Giuda, presente alla scena dolorosa del commiato, è pregato di scampare Gesù, come colui che suole bazzicare « per queste corte », ed egli promette ogni suo appoggio a favore del Maestro. Tale aneddoto è forse inventato dal redattore del copione, per ingrandire la fellonia del traditore.

5. La Cena. Quest'episodio fu saltato di piè pari dalla *RIC*, che passa senz'altro all'agonia nell'Orto di Getsemani. La *Pass.*, CIX-CLXXIII, si attiene al racconto de' Vangeli (Matteo, XXVI, 17 sgg., Marco, XIV, 12 sgg., Luca, XXII, 7 sgg., Giovanni, XIII, 1 sgg.), e più strettamente a quello di Luca, che solo dà i nomi di Pietro e di Giovanni come quelli de' Discepoli che si recarono ad allestire il cenacolo. Così la st. CXXXI, in cui Giovanni annuncia al Maestro che la mensa è apparecchiata in casa dell'amico, è derivata dalle *Meditationes*, l'aneddoto non avendo riscontro nelle narrazioni evangeliche. Il nome dell'ospite, taciuto tanto ne' Vangeli quanto nelle *Meditationes* e altrove, è Simone: il rimatore ha ripensato forse a Simone il Lebbroso, se non lo ha addirittura confuso con lui.

6. Gesù nell'Orto. *Pass.* CLXXIV-CCIII, *RIC* XXXII-XLII. Come si vede, l'episodio è assai più sviluppato nella *Pass.* Non tutte le undici stanze della *RIC* son comprese tra quelle della *Pass.* Le st. XXXII-XXXIII della *RIC*, necessarie allo svolgimento dell'azione, perché contengono le parole di Gesù, nel momento in cui si distacca da' Discepoli, per recarsi a orare in disparte (secondo Matteo, XXXI, 36, Marco, XIV, 32), mancano nella *Pass.* Le parole di Gesù: « Pater mi, si possibile est, transeat a me « calix iste » etc., son tradotte diversamente nell'una e nell'altra versione. Dove si scorge la diversità de' redattori primitivi. Oltre a' testi canonici, il redattore della *Pass.* tenne sott'occhio, anche qui, le *Meditationes*. Difatti, l'intervento dell'Angelo, inviato dal Padre a confortare il Figliuolo agonizzante, narrato solo da Luca, XXII, 43, in un solo versetto, è trattato con uno sviluppo ampio nelle *Meditationes* (Cap. LXXV), con un dialogo che la *Pass.* traduce o parafrasa. Pure dalle *Meditationes* deriva il particolare di Giuda, che, avanzando verso il Maestro, si trova alla testa di gente recante in mano, oltre alle armi, anche delle torce accese, sulle quali la *Pass.* insiste più volte. « Cum « *gladiis* et *fustibus* » e « cum *gladiis* et *lignis* » avevano scritto i Vangeli (Matteo, XXVI, 47, Marco, XIV, 43). Le *Meditationes*: « Cum *facibus* et armis ». La scena del tradimento, osserveremo infine, nella *Pass.* è tagliata in due parti: in quella in cui Giuda sollecita in tutta fretta la scorta armata da parte de' Sacerdoti, e in quella del bacio. È tra l'una e l'altra che il compilatore ha intercalata l'agonia nell'Orto.

7. L'Arresto. Nella *RIC*, la scena è trattata in una sestina e in un « tornello » (XLIII-XLIV). Nella *Pass.* manca il « tornello ». Ivi l'episodio è più sviluppato (st. CCV-CCXIII), essendo trattato secondo Giovanni, XVIII, 2-11, il solo che narri la caduta a terra de' Giudei al cospetto di Gesù, e il colpo di spada di Pietro, che recise l'orecchio di Malco. Avvenuto l'arresto e la fuga de' Discepoli, la didascalia aggiunge: « e lli « Judei tagliono lo mantello a Johanni » ecc. Questo aneddoto si fonda sul passo di Marco, XIV, 51-52: « Adolescens autem sequebatur » ecc. Chi sia stato l'*adolescens* è stato oggetto di discussione presso gli scrittori. La *Glossa Ordinaria* soltanto lo identifica con Giovanni. Ed è questa identificazione che il rimatore accolse, non curandosi dell'opinione di Niccolò da Lira, secondo il quale il giovanetto poteva essere stato Jacobo,

fratello del Signore, ovvero anche un giovanetto qualunque della casa ove Gesù aveva celebrata la Pasqua (1).

8. Gesù davanti ad Anna. *Pass.* CCXII-CCXVII. Omesso nella *RIC.* Secondo Giovanni, XVIII, 19-24.

9. Gesù davanti a Caifas. *Pass.* CCXVIII-CCXXV, *RIC* XLV-LIII. Lievi divergenze tra l'una e l'altra redazione. La *RIC* colloca qui l'episodio dello schiaffo che invece andava collocato nella scena precedente davanti ad Anna. Giovanni, XVIII, 22.

10. Gesù rinnegato da Pietro. *Pass.* CCXXVI-CCXXXIV. Omesso nella *RIC.* Giovanni, XVIII, 15-18, 25-27.

11. La morte di Giuda. *Pass.* CCXXXIII-CCXLIII. Omesso nella *RIC.* Le prime stanze, in cui Giuda, in preda alla disperazione, corre a restituire a' Pontefici « il prezzo del sangue », che costoro destinano alla costruzione di un sepolcro per i pellegrini, si fondano sopra Matteo, XXVII, 3-10. Il resto, cioè il riandare che il traditore fa, lamentandosi, le vicende della propria origine e della propria vita, riproduce la Leggenda divulgata da Jacopo da Varagine (Cap. XLV). Secondo questa Leggenda, la madre di Giuda, prima di darlo alla luce, avrebbe avuto in visione che il nascituro sarebbe stato la distruzione della loro gente. Per dargli la morte, ella e il marito Ruben collocano il neonato in una cassetta e gettano questa in mare (cf. st. CCXXXVI). I flutti la trasportano nell'isola di Iscariot, dove la Regina, trovato vivo il piccino, lo prende seco e lo alleva come un proprio figliuolo. Più tardi, egli uccide il figlio del Re, suo fratello « putativo ». Fuggito a Gerusalemme (cf. st. CCXXXVII), si mette al servizio di Pilato. E qui accade che Pilato, un giorno, è preso dall'irresistibile desiderio di mangiare un certo pomo, pendente da un albero di proprietà di Ruben; Giuda, per soddisfare il desiderio del padrone, coglie il pomo, ma azzuffandosi con Ruben, lo uccide, ignorando ch'egli sia suo padre. Pilato, in ricompensa, gli donò tutti i beni di Ruben e glie ne diè in moglie la vedova, Ciborea, cioè sua madre! La scoperta della orribile verità induce Giuda a recarsi da Gesù, per chiedergli perdono dell'orribile colpa. Gesù, non solo gli rimette i peccati, ma lo elige a suo procuratore (cf. st. CCXXXVIII-CCXXXIX) (2).

12. L'Annuncio alla Madre. La perdita di alcune carte del codice ci vieta di conoscere la versione che di quest'episodio dava la *Pass.* Nella *RIC* si legge per intiero: st. LIV-LXXVIII. I primi quattro versi conservati della *Pass.* (st. CCXLIII) non sono identici a' versi corrispondenti della *RIC* (st. LIV). L'annuncio vien dato da Giovanni, al quale fu attribuito il pietoso ufficio dall'autore delle *Meditationes*, mentre il nome del personaggio è taciuto da' predecessori, cioè tanto nel *Dialogus* di sant'Anselmo, quanto nel *Liber de Passione* di san Bernardo. E che colui abbia utilizzate esclusivamente le *Meditationes*, è dimostrato dalle st. LXIV-LXV, in cui la Vergine, rice-

(1) NICOLAI LIRENSIS, op. cit., V, p. 116 *b*.

(2) Una versione italiana della Leggenda secondo Jacopo da Varagine, fu pubblicata da A. D'ANCONA, *La Leggenda di Vergogna*, Bologna, 1869. Per le versioni francesi e provenzali v. DOUHET, *Dictionn.* cit., col. 717 sgg.

vuta la nuova funesta, si volge ad apostrofare il Padre, come in questo trattato. Naturalmente, anche lui, come tutti quelli che verseggiarono l'episodio, ha dato libero corso alla sua penna nello svolgere il lamento della Madre.

13. Gesù davanti a Pilato. I due copioni non vanno d'accordo. La *Pass.*, CCXIV-CCLV, che riprende qui il filo, dopo l'interruzione cagionata dallo strappo di alcune pagine, ha un lungo discorso, pronunciato dal Centurione: la lettura a Gesù dell'atto di accusa da lui redatto per incarico di Pilato. Dopo la lettura, colui si volge a Pilato e chiede la condanna dell'accusato. Negli scrittori non si trova traccia di un processo scritto, istruito da' Romani. Ciò che qui dice l'atto di accusa è, in sostanza, quanto, ne' Vangeli, avevan detto i Sacerdoti nel Sinedrio e ripete, tumultuando, la turba. Questo discorso, che viene ad alterare gravemente la verità, è rabberciato di passi tolti qua e là da' testi canonici; e può sospettarsi che l'intiero passo sia venuto al compilatore Abruzzese da una fonte geograficamente lontana, visto che l'ultima stanza di esso è un'ottava, non una sestina (st. CCLV). Nella *RIC*, l'azione si svolge conformemente agli Evangeli. La presentazione dell'accusato al Pretore, fatta dal Centurione, è seguìta dall'interrogatorio di quello e dall'ordine della flagellazione, indi dall' « ecce homo » e da' clamori della folla, reclamante la condanna. Intercalati tra l'una scena e l'altra, i lamenti della Madre. Tutto questo manca nella *Pass.* Le due versioni rincominciano a combaciare dalla stanza in cui Pilato, sedendo « pro Tribunali », pronuncia la sentenza. Benché le parole non siano le stesse nelle due versioni (*Pass.* CCLV, *RIC* CIX-CX), tuttavia quindinnanzi essi procedono d'accordo. Sono gli ultimi amplessi della Madre e del Figliuolo, ispirati dagli scrittori, non essendovene traccia ne' Vangeli. La st. CXXXIII-CXXXIV, in cui la Vergine implora misericordia da' Giudei, traduce un passo dell'apocrifo di san Bernardo: « O Judaei, ipsi nolite mihi parcere » etc. (1).

14. La Crocefissione. La Croce viene gittata a terra e sulla Croce vien gettato Gesù, per ordine del Centurione. Uno de' famigli di costui chioda la mano destra, un altro la sinistra, un terzo i piedi. Poi il legno vien levato in alto. I due copioni son concordi: *Pass.* CCLXXXVII-CCLXXXIX, *RIC* CXXXVII-CXL. I Vangeli non dànno particolari circa il modo come seguì la crudele operazione. Secondo gli scrittori, gli antichi solevano prima rizzare il legno, poi si faceva montare il condannato, lo vi si addossava e lo si chiodava. Il *Liber* di san Bernardo descrive così il supplizio. Il pseudo Bonaventura ne precisa i minimi particolari. Il particolare della crocefissione a terra fu divulgato dal *Dialogus* del pseudo Anselmo ed appare in opere teologiche, in opere plastiche e ne' *Mystères* francesi. Come si vede, questa volta l'estensore della Rappresentazione s'è allontanato dalle *Meditationes* per accostarsi al *Dialogus*: ciò per motivi puramente scenici, il secondo modo del supplizio essendo più facile a riprodursi.

15. Gesù in Croce. *Pass.* CCXC-CCCXIV, *RIC* CXLI-CLXXIII. La scena è svolta più ampiamente, come si vede, nella *RIC*. Nell'una e nell'altra redazione, è invertito l'ordine della seconda e della terza parola.

---

(1) *Sermo de Lamentatione* cit.

16. Morte di Gesù. *Pass.* CCCXV-CCCXXXVII, *RIC* CLXXIIII-CXC. Pianto della Vergine, della Maddalena, di Giovanni e di un'altra Maria a' piedi della Croce. La *Pass.* aggiunge l'episodio di Longino. *Meditationes*, Cap. LXXIX.

17. Deposizione dalla Croce. *Pass.* CCCXXXVIII-CCCLXIII, *RIC* CXCI-CCXVI. Intervento di Nicodemo. Secondo le *Meditationes*, Cap. LXXI, la Vergine abbraccia il corpo, la Maddalena la testa di Gesù morto. La Vergine pronuncia, infine, una stanza e un tornello per ringraziare il popolo, al quale dice, fra l'altro:

Andatevene tucti ad reposare
Et me lassate sola ad tormentare.

18. Il Corrotto. Tutt'e due i copioni recano, dopo il *Finis*, che segue al commiato della Donna, il *Corrotto*, cioè il Pianto durante la scena della sepoltura. Era un'azione staccata dalla precedente. Del *Corrotto*, la *Pass.* ha solo le prime ventotto stanze; la *RIC* ne ha novantasei, essendo essa pure mutila della fine. La trattazione segue le *Meditationes*, Cap. LXXXIII.

VI.

La Storia di Rosana.

La Leggenda di Florio e Biancafiore e la Leggenda di Rosana. Versioni prosastiche di questa. Analisi della Rappresentazione di *Rosana*. Fonte, patria, destinazione.

Come il *Sancto Tomascio* ci conduce sul limitare del Dramma storico, così un altro Dramma della tarda copia Chietina ci conduce sul limitare del Dramma erotico: entrambi per il naturale svolgimento del Dramma Santoriale. L'argomento di questo è la storia passionale e avventurosa di Florio e Biancafiore, conosciuta in tutto l'Occidente cavalleresco e divulgata in Italia da giullari e da cantastorie (1). G. Boccaccio ne derivò la materia pel suo *Filocolo*, rimaneggiando la Leggenda a modo proprio; un ignoto, che possiamo supporre un ecclesiastico, la mise in prosa latina, egli pure alterandola profondamente. A' nomi de' protagonisti costui sostituì

(1) Per tutte le informazioni sopra l'argomento mi basti rinviare al libro di V. CRESCINI, *Il Cantare di Fiorio e Biancafiore*, Bologna, Romagnoli, 1889 (Disp. CCXXXIII e CCIL della *Scelta di Curiosità Letterarie*).

quelli di *Aulimento* (*Ulimento*, *Elemento*) e di *Rosana*, modificò la geografia e l'andamento della Leggenda, coordinò questa con la storia della propagazione del Cristianesimo, e della eroina fece addirittura una santa, all'infuori del calendario (1).

Della redazione latina non fu serbato altro che il titolo: *Vita sanctae Rusine seu Rosanae filiae Austeri Romanorum Regis*, grazie alla sua iscrizione nell'*Index Librorum Prohibitorum*, avvenuta per decreto del 4 giugno 1661 (2). L'edizione condannata mi è riescita introvabile, e non ne conosco nessun testo Ms.

Ne restano bensì due volgarizzamenti. L'uno, del sec. XIV, toscano, fu dato alla luce, secondo codici Fiorentini, da A. D'Ancona; il quale giudicò la narrazione una « delle più dilettose che possano offrirsi anche ai « lettori del nostro tempo » (3). L'altro è inedito nel cod. XII, F, 25 della Biblioteca Nazionale di Napoli; è del sec. XV e di origine monastica (4). Il linguaggio di questa versione è, nel fondo, l'italiano letterario, ma passato per le mani di copisti o di rifacitori di più luoghi. Nella prima redazione, il racconto è ripartito in quattordici Capitoli; nella seconda, non c'è divisione in Capitoli. Benché il procedimento della narrazione sia identico nelle due versioni, pur tuttavia esse sono indipendenti fra loro.

L'idea di portare sulla scena i casi avventurosi de' due giovani innamorati sorse simultaneamente nella mente di due persone: di un Toscano e, pare, di un Abruzzese. In servigio di Disciplinati? Probabilmente no, a considerare il rispetto di costoro per il calendario. Siamo giunti all'epoca in cui le iniziative teatrali avevano incominciato a passare ad altri: anche a de' privati. Lascio da parte siffatta questione, non priva, certo, di importanza, ma non facile a decidere, e vengo senz'altro a dare un sunto della

---

(1) Un secondo cantare fu pubblicato da G. Crocioni, secondo un Ms. Velletrano, nella *Miscell. di Letter. del M. E.* della Società Filol. Romana, Roma, 1903.

(2) Ho sott'occhio l'edizione, promossa da Gregorio XVI, di Roma, 1841, s. v. *Vita*. Il decreto diceva: « expungatur a « quocumque libro ubi impressa reperitur »; v. H. Reusch, *Der Index der Verbotenen Bücher*, Bonn, Cohen, 1885. Secondo il Reusch, si tratterebbe della Rappresentazione Sacra (Toscana); ma, poiché nell'*Index* i titoli de' libri sono riferiti testualmente, così non può esservi dubbio che si trattava di un'opera in latino.

(3) *La Leggenda della Reina Rosana e di Rosana sua figliuola*, Livorno, Vigo, 1871.

(4) A. Miola, *Le scritture in volgare della Bibl. Nazion. di Napoli*, p. 334 sg.

Rappresentazione Abruzzese (1), rimandando a più tardi un cenno di quella Toscana.

1. Dopo l'annuncio della festa, dato da Raffaele, il Re di Roma parla alla Regina:

> Ascolta, Regina mia, il mio parere;
> andiame insieme a far devotamente
> il sacrifizio per possere avere
> un figliuol, che staremo puoi contente.

Partecipa al sacrifizio anche dell'altra gente. Davanti all'Idolo, Pantaleo, che non è se non il diavolo Astarotta, la Regina implora la grazia di un figliuolo. L'Idolo risponde:

> un bel figlio tu arrai a ffare:
> però per tutto Roma tu andarai
> et quanti idoli sonno basciarai.
> Serà un figlio tutto ornato e netto
> e tutta Roma li sarà sugetto.

2. Ma la Regina, aspettata invano la gravidanza, riconosce la falsità dell'Idolo e decide di seguire il Dio de' Cristiani. Spaccia un servo a un eremita, il quale, accogliendo il desiderio della donna, le porge un libro, leggendo il quale sarà sciolta dal « laccio incatenato ». Dopo quindici giorni, la Regina, infiammata dalla lettura, manda a chiamare nuovamente l'Eremita, il quale le dà da leggere un altro libro. In una terza intervista, la Regina riceve dalle sue mani il battesimo.

3. Partito l'Eremita, ella converte il Re, che viene anche lui battezzato.

4. Un giorno, la Regina, nella propria camera, rammentando il male che essi avevano fatto a' Cristiani, è tutta in lagrime. All'invito del Re, risponde, proponendo un pellegrinaggio di espiazione a Gerusalemme. La cosa viene decisa, ancorché si abbiano da attraversare due regni nemici.

5. Il Re fa toccare la campana a Consiglio. Si adunano tutti i baroni, signori, e anziani. Il Re annuncia all'assemblea la conversione sua e della Regina al Cristianesimo, e come, per grazia di Gesù, ella sia gravida. Tutti si convertono e ricevono il battesimo dall'Eremita.

6. Si parte per il Santo Sepolcro, con trombe e suoni « che dànno terrore », e tutti a cavallo.

7. Il Re di Cesarea, apprendendo la nuova, aduna un esercito, per farli a pezzi, pronuncia un discorso a' soldati, e conforta la Regina che teme la forza del Re de' Romani.

8. A' passi, avviene lo scontro sanguinoso. Tutti i Romani sono uccisi, eccetto Rosana. La quale viene condotta davanti al Re, e poscia al palazzo, ove il Re dà ordine a damigelle e servitori e alla stessa Regina di trattare onoratamente la prigioniera:

> O cavaglier, o damicelle ornate,
> fate a Rosana tutti cortesia;
> et tutto quello che a llei fate

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 231.

il pigliarò per la persona mia;
e non manchate tutto al mio volere;
fatele onor, perché è il dovere.

E in Consiglio, dopo avere esaltate le virtù di Rosana, dice:

Non so che far di lei, è gravidata;
vi prego che ne sia recommandata.

9. Rosana dorme: un Angelo le annuncia ch'ella partorirà una figliuola « grata al « Creatore ». Però di lì a tre giorni, ella, la madre, morrà.

10. Nasce la figliuola, che la madre benedice. Fatto venire a sé il Re, gli annuncia la sua morte imminente, e aggiunge:

De la figliuola mia volglio pregare,
vi sia poi arrecommandata;
voglio che me la fate battizare
et a Roma poi sia mandata;
tal che contenta l'appitito mio,
mandate per il Romito servo di Dio.

L'eremita battezza la bambina, cui viene imposto il nome stesso di Rosana, e la madre afflitta si lamenta:

Echo, figliola mia, sei battizata
in mano di tua madre derelitta!
Pupilla sei tutta sconsolata!
Io vado in Ciel et tu rimani aflitta ...

11. Rosana muore e gli Angeli ne portano l'anima in Cielo, vedendola le damigelle e altri uomini, che dicevano il Dio de' Cristiani essere giusto. Il Re ne fa seppellire il corpo con grande onore.

12. La Regina, gravida, accoglie l'orfanella come nata dal ventre suo, promettendo al Re che ella e « quel che nascirà » saranno eguali nell'amore di lei.

13. La Regina partorisce un bel figlio maschio, che vien chiamato Elemento. Passa del tempo, durante il quale i due bambini sono allevati insieme. Il dialogo rincomincia, quando la Regina, ingelosita de' maggiori progressi di Rosana nell'apprendere, parla al marito:

mandiamo in Franza nostro figlio a stare:
altro poi non farà sì non imparare.

Elemento accoglie con dispiacere l'invito di andare a Parigi « alla scrittura »; egli chiede dal padre solo un favore:

Rosana mia te sia ricommandata
ché la trovo contente alla tornata.

14. L'addio de' due giovani innamorati è assai tenero. Elemento riceve il battesimo in segreto.

15. Segue la separazione da' genitori. Elemento parte accompagnato da gente d'armi e servitori, e provveduto d'oro, d'argento e di gioie.

16. Camminano molte giornate ed eccoli a Parigi. Il giovane è ricevuto alla corte del Re di Francia; poscia « fa col mastro l'accordo per imparare ».

17. Una giovane vedova, si accende di amore per Elemento, e gli manda un messaggio per mezzo di una « matrona ». Ma egli:

> ad altra sta tutta la mente mia
> che di bellezze tutto il mondo abonna:
> Rosana ch'el mio cor mi tiene al petto,
> a quella sono tutto, haimè, sugetto.

All'apprendere ciò, la vedova aduna i suoi servi, e si prepara al lungo viaggio sino a Cesarea, desiderosa di vedere Rosana.

18. Giungono in questa città e la donna si presenta alla Corte. Ella dice:

> Ahi, sacro Re, noi siamo pellegrini,
> gente Francese in Parigi nate;
> cerchando andiamo li cosi divini ...

Il Re ha caro l'arrivo di lei da Parigi, dove ha un figliuolo. E la vedova:

> Sappiate, serenissimo singnore,
> il vostro figlio è tutto consumato:
> per una donna sente gran dolore
> di queste bande ...

Poi manifesta il desiderio di « vedere quella sua singnora »; dopo di che partirà per tornare in Francia. Vien fatta venire Rosana, la cui bellezza fa « tramortire » la rivale.

19. Partita la vedova, il Re e la Regina discutono su quel che convenga loro di fare di Rosana, ora che si è scoperta la passione di Elemento per lei. Il Re propone di venderla a de' mercatanti che la condurranno al Soldano di Babilonia. La Regina vorrebbe piuttosto che fosse uccisa. Ma il Re insiste. Un servo è mandato a cercare i mercatanti nel porto. Essi si presentano e il patto infame è conchiuso. Rosana è presa e recata a bordo di una nave. Ella fa, naturalmente, di gran lamenti:

> Afflitta, omè, mala sventurata!
> Di pianto paschirò la vita mia!
> Orfana son, pupilla abandonata!

20. Frattanto, un amico di Elemento, che ha sentito questo rumore e visto Rosana, spaccia un servo a Parigi, con una lettera per Elemento, in cui gli rivela l'accaduto.

21. Rosana, nella nave, continua il lamento. Col vento propizio, la nave approda a Babilonia, ed ella è messa a terra e fatta governare.

22. Per venti giorni la si fa abitare in un bel palazzo, ove è ben trattata, perché diventi bella. Ma ella continua a piangere.

23. In capo di venti giorni, i mercatanti la recano al Soldano. Rosana, nell'uscire dal palazzo:

> Con amari singulti e suspir grevi,
> colli occhi culmi di stellante umore,
> da qui mi parto con un gran dolore;
> i giorni mie' saranno curti e brevi.
> Ora succurre, dolce Virgo Maria,
> non mi sia tolta la virginità mia!

Il soldano, che la trova « di bellezze tuttaquanta hornata », fa la prova della sua virginità, facendola bere in una coppa d'oro.

24. Poiché la prova è riescita, la fanciulla, sempre piangente, è affidata dal Soldano a un servo, detto il Turco, e fatta mettere nella « camera del Leone ».

25. Elemento, in Parigi, appreso l'accaduto dalla lettera, incomincia a piangere. Poi si parte co' servi e va a chiedere gente al Re di Francia:

Rosana mia si trova alla Turchia,
e ll'à venduta il padre et madre mia!

Il Re gli dona mille cavalieri,

gente superba, tutti omini fieri.

26. Il giovane, con tutta la gente, si parte e torna in Cesarea, presso l'amico.

27. Il padre, appresa la nuova, domanda consiglio a' baroni sul da fare. Si decide di andargli a parlare.

28. Nell'intervista tra il Re, i baroni ed Elemento, quest'ultimo apprende la storia della donna di Francia. Egli fa la pace col padre, ma ricusa di abbracciare sua madre. Il Re mette a disposizione di lui la gente e gli altri mezzi necessarj a ricevere e liberare Rosana nella Turchia.

29. Tutti si pongono in cammino. Entrano in una nave e fanno vela verso Babilonia, sotto le spoglie di mercatanti.

30. In Babilonia, sono alloggiati in un'osteria. Stando a tavola, chiedono nuove di Rosana, e apprendono dall'oste l'arrivo della fanciulla, seguito alcuni giorni prima. Elemento vuol conoscere più particolari notizie di lei.

31. La moglie dell'oste penetra nel palazzo col pretesto di mostrare un certo lavoro alle donne. Fattasi aprire la camera del Leone dal Turco, vi trova Rosana:

Idio ti salvi, o mia doncella bella,
ti chava fuora Idio d'ongni dolore;
so che ti porto una bella novella,
so che tu l'averai a menzo al core.

Rosana:

Chi sei tu, donna, che mi a' salutata?
E dimmi, che novella mi ài portata?

E l'Ostessa:

del tutto son per avisarvi:
Elemente è venuto per salvarvi!

E la bella prigioniera:

Al mio fratello, donna, fammi grato,
dite ch'io sono in gratia del Signore:
il corpo mio non è violato.

32. Quando Elemento viene a conoscere ciò, si decide, tra lui, i compagni e l'oste, di acquistare alla propria causa il Turco.

33. Questi viene invitato a tavola, ed è oggetto di tante cortesie, che si professa disposto a fare ciò che Elemento vorrà. Il giovane gli rivela l'esser suo e lo scopo della sua venuta. Se il Turco libererà Rosana, la sua sorella, egli gli darà una terra in signoria. Ebbene, dice il Turco:

> Stasera al tardo, cossì alle tre ore,
> verrete con vostra compagnia;
> dopoi che dormirà il mio signore
> la possiamo minar, portarla via.

34. Elemento fa preparare da' compagni la nave.

35. Ecco l'ora. Il Turco introduce Elemento nella stanza di Rosana, che subito lo abbraccia. Il ratto è compiuto.

36. Il Soldano, ammalato, apprende da una donzella la fuga di Rosana e del Turco, e ordina tosto sia armata una flotta per rincorrere i fuggitivi, dicendo a' soldati:

> E fate tanto che questi abiate in mano,
> ché vi darà bon premio il Soldano.

37. I fuggitivi intanto sono giunti in un'isola. Ed ecco che il Turco scorge dieci galere del Soldano venire contro di loro. Alle parole di timore di Rosana e di Elemento, il Turco risponde confortandoli:

> Non dubitar, o car signor mio,
> ché questa gente è tutta vigliacca;
> andiamo dunque per la nostra via
> ché questa nave passa al fondo all'acqua.

38. Le genti del Soldano arrivano, e la battaglia si impegna. Elemento:

> Tira, o pombardier, l'artigliaria
> contro de quelle dieci galere!

Tre delle dieci vanno a picco. Poi ne vanno a picco altre quattro. Le tre superstiti tornano indietro.

39. Le navi vittoriose tornano a Cesarea. Il Re riabbraccia il figliuolo. Le genti di Francia vengono rimandate al loro Re con grande onore.

40. La Regina chiede di riconciliarsi col figliuolo. Il Re concede al Turco due città.

41. Partito anche il Turco, Elemento osserva a Rosana esser venuto il momento di cogliere il frutto. Ma Rosana chiede che dapprima siano battezzati il padre e la madre, a' quali il figliuolo rivela essere giorni assai ch'egli è stato battezzato:

> Sia il sacerdote qui preparato;
> l'idoli che adorati sono vani,
> ma tutti diabolichi e strani.

Dopo il Re e la Regina, si battezzano le genti di tutta la città.

42. Nella didascalia finale, si aggiunge che Elemento e Rosana si sposarono, vissero da buoni cristiani, e che le loro anime, alla loro morte, furono portate in Paradiso.

Delle due versioni in prosa quella che il rimatore Abruzzese si direbbe abbia tenuto sott'occhio è la versione del codice di Napoli. Nella sceneggiatura, egli segue questa passo a passo, parafrasandola e traducendola. Per verità, era un'impresa che non dové riescirgli eccessivamente grave, vista la larga parte che, in quella prosa, ha il discorso diretto, a differenza della versione Fiorentina ove il discorso diretto è raro. Il Dramma riuscì freddo e stucchevole, come i Drammi sacri veri e proprj, malgrado si trattasse di una materia, sotto tanti rispetti, delle più attraenti. Ecco qualche brano della Rappresentazione messo a riscontro con la prosa del codice Napolitano.

Respose Rosana e disse:

Fratello mio, una gratia voglio da ti: ti voglio videre baptizare.

℞ ROSANA: ...

Caro fratello mio, non dubitare
ma piglia questa pena per conforto:
ti dico che ti volglie battizare
ch'andarai poi salvo in un bon porto;
e fate questo officio digno e pio,
si mi ami, avante del cospetto mio.

Disse Alimento:

May non dirò di non, di cosa che ti sia in piacere.

ELIMENTO:

Contente sono volerti obedire
et ogni affanno per tuo amore patire.

Si parte Elemento et va per sacerdote per battizarsi. ELIMENTO *ritorna:*

E incontanente fece venire lo sacerdote di li Christiani secretamente.

Echo, sorella mia, io l'ò chiamato
il sacerdote per far quel che commanni;
ò ffatto quel m'avete commandato
e so per voi reuscir da tutti affanni.

Mo batiza IL SACERDOTE *Elimento presente Rusana, e dice:*

E subito lo fece prendere lo baptismo santo al nome de lo Padre e de Fiolo e de lo Spirito santo.

Io ti battizzo con la Santa Croce
col nome del Signor, con umil voce ...

IL RE *dice:*

Questo è 'l meglio parer abiamo a ffare:
li merchadanti ne faciam chiamare.

IL RE *manda un servo:*

E incontanenti mandò a lo porto a sapere se lì sonno arrivati alchune navi e cum merchedanti de Babilonia.

Andate, figliuol mio, videte al porto
si sono arrevati i merchadanti;
dite che vengan qui lor tutti quanti.

Il Servo *dice:*

Quanto commandi, dolce mio conforto.

Il Servo *va al porto, ritrova i merchadanti e dice:*

E lo messo per ventura ne trovò doi, li quali se volevano [*partire*] per andare in Babilonia. E ritornò da lo Re e feçeli l'ambasciata. Subito lo Re disse:
« Va via e digli che venghino qua da mi ».

Qui mi manda il mio Re per tutti voi,
andati in casa per abisongni suoi.

I Merchadanti *vanno al Re:*

Quando li merchadanti forono vegnuti davanti a lo Re, e lo Re disse:

Che ne commanda Vostra Maestate?
Noi siamo tutti qui apparechiati.

Il Re*:*

« Siate li bene vegnuti. Toristi voi « una belledissima donzella per menare in « Babilonia a lo gran Soldano? »

O generosi mie' merchadanti,
siate li benvenuti tutti pare:
venete meco sì secreti avanti
'na bella figlia vi volglio donare:
è virginella, senza alcun peccato,
ti iuro certo il vero Dio sacrato.

Contenuto in una raccolta Abruzzese, composto secondo la foggia Abruzzese, ossia in sestine endecasillabe, seguite frequentemente da « tor- « nelli » e con qualche intermezzo lirico (st. LXIII, LXIV), non si saprebbe dubitare, almeno sino a prova in contrario, dell'origine Abruzzese di questa *Rosana*. Occorre dire però che il linguaggio non è lo stesso degli altri testi antichi della regione. Si tratta di una copia del sec. XVI inoltrato, e la lingua, per quanto intinta di dialettalismi, è la lingua letteraria comune. I dialettalismi non sono dirimenti: tra questi ce n'è alcuni che lasciano alquanto perplessi. Per es. le forme verbali come *incomenzara* (incominciarono) 246, *trovara* (trovarono) 250, *andara* (andarono) 252, *sapessera* (sapessero) 253, *partettora* (partirono) 257, *ficera* (fecero) 261. Tali forme erano state segnalate fin qui solo in scritture di Terra d'Otranto (1). Ora noi siamo così scarsamente informati intorno all'antico Chietino (2),

(1) V. il mio *Sydrac in antico volgare di Terra d' Otranto*, in *Arch. Glottol. Ital.*, XVI.

(2) Non si conosce che un rifacimento fatto a Chieti della *Fiorita* di Armannino da Bologna; sulla lingua di questo v. il mio articolo in *Zeitschrift für Rom. Philol.*, XXIII (1899), p. 117 sgg.

che non sapremmo attribuire quelle forme al linguaggio nativo della buona scrittrice del codice senza il sussidio di nuovi documenti.

Indubbiamente la *Rosana* Abruzzese fu, come la Toscana, destinata alla scena. Qualche rubrica allude manifestamente all'azione teatrale; questa, per es.: *Sagliono in alto tutti. Così incominza la Vedova* etc. Non parrebbe tuttavia che la copia attuale sia stata eseguita per servire alla recita. Parecchie didascalie, d'ordinario le più lunghe, sono narrative; talune riassuntive. Narrativa è altresì qualche stanza (CLXX, CLXXIII, CCLXXXIV), e così pure la rubrica finale. Il testo, come dissi, ha l'aria di cosa destinata alla lettura camerale, individuale e fors'anche collettiva (1). Che chi abbia fatto per primo tale riduzione sia stata la suora Maria Jacoba non mi adatterei a credere. Quand'ella copiava il Ms., nel 1576, il vecchio dramma doveva aver cambiato destinazione da tempo. In ogni modo, in un'età così bassa, difficilmente avrebbe potuto pensarsi a metter su un'azione teatrale, tanto complicata e tanto dispendiosa, quale la esigeva quest'ultima incarnazione della vecchia Leggenda cavalleresca.

---

(1) All'audizione collettiva alluderebbe la rubrica iniziale: *Donate grata audienza, ascoltarete, ché del tutto farrò partecipe.*

CAPITOLO II.

Roma.

La notizia del nuovo Teatro in volgare non avrebbe potuto divulgarsi facilmente nel resto della Penisola, qualora esso fosse rimasto circoscritto alle piccole città dell'Umbria e degli Abruzzi. Ma dall'Umbria il Teatro penetrò anche ne' centri maggiori, come Roma e Firenze, e qui poterono conoscerlo anche le genti degli altri paesi. In Roma e in Firenze, il vecchio rito, infatti, finì fatalmente per incardinarsi nel programma de' sollazzi popolari, i quali erano colà più frequenti e più sfarzosi che nelle città piccole e richiamavano la curiosità de' forestieri. Niuno ignora che le giostre, i tornei, le corse al pallio, le mascherate, formavano gli svaghi più caratteristici della vita Italiana del sec. XIV e del XV, sino agli ultimi decennj della nostra indipendenza politica. Taluni di que' divertimenti assumevano atteggiamenti teatrali: al punto che fu possibile a qualche erudito moderno di ricollegare addirittura ad essi l'origine di tutta la nostra vecchia Poesia Drammatica. In simili circostanze, era inevitabile che il Teatro religioso uscisse dall'oscuro della vita dell'Oratorio. Le recite de' Disciplinati vennero richiamando una folla sempre più numerosa di spettatori, e un momento ci fu in cui si impose la necessità di allestirne altrove, in luogo aperto, per edificazione e insieme per diletto delle moltitudini. Cantare le Laude aveva formato già un obbligo per i singoli Confratelli: metter su de' grandi spettacoli popolari divenne adesso un'impresa collettiva dell'associazione.

Quel tanto che resta dell'antica Drammatica di Roma testimonia per l'appunto di codesti due momenti della vita teatrale.

I.

Laude Drammatiche Romane.

I Disciplinati di Roma. Avanzi di Laudarj Romani. Laude Drammatiche passionali. Laude Drammatiche pasquali: la *Natività di san Giovanni Battista*, la *Decollazione di san Giovanni Battista*, la *Leggenda di santa Lucia*.

Benché Roma sia stata una delle prime città verso le quali si incanalarono i seguaci di Raniero Fasani, una Confraternita stabile di Disciplinati non vi fu eretta tuttavia che quattro anni appresso. Ciò fu a iniziativa di due canonici della chiesa di S. Vitale, nella « Valle del Quirinale » (Via Nazionale); i quali, d'accordo con dodici gentiluomini, risolsero di « sovvenire alla loro patria », costituendo una Congregazione di uomini dediti alla devozione e alle opere di pietà (1). Avendo sollecitato il consiglio di Frà Bonaventura da Bagnorea, Vescovo di Albano, per mezzo di Tommaso Fusconi de Berta, Romano, Vescovo di Siena e Vicario del Papa in Roma, si ebbero da lui avviamento all'opera, istruzioni circa il modo di vivere, e il titolo di *Raccomandati di Santa Maria* (2), titolo che cambiarono in seguito con quello di *S. Maria del Gonfalone*. Urbano IV

(1) Notizie sull'origine e sulla storia del venerabile istituto si hanno: nel *Proemio* agli *Statuti* di esso, del 1584; in una *Breve narrazione dell' Origine e progressi della ven. Arciconfraternita* ecc., preposti agli *Statuti* editi nel 1735; in un'opera dell'Abate Cancellieri, inedita nel Cod. Vat. Lat. 9176; in L. RUGGERI, *L'Arciconfraternita del Gonfalone*, Roma, 1866; in G. AMATI, nello scritto di cui discorreremo nel § sg. Questi scrittori non dicono nulla di più di quanto leggesi nel *Proemio* del 1584 e nel Cancellieri, il quale, del resto, non aveva fatto ricerche nuove, essendosi valso unicamente di quel *Proemio*. È notevole che nessuno degli storici ora citati ricolleghi la fondazione della Confraternita Romana col movimento del 1260.

(2) L'azione di san Bonaventura è ricordata da P. GALESINIO nella Vita del Santo: « Romae instituit praeclaram Socie- « tatem, quam Confalonis vocant »; *Acta Sanct.*, XIV julii, p. 850. Nella bolla di Gregorio XIII, del 2 ottobre 1576, la quale regolava il modo di orare e le indulgenze del sodalizio, si legge: « Cumque itaque « sicut accepimus, superioribus tempori- « bus, videlicet de anno Domini millesimo « sexagesimo quarto, in alma Urbe nostra « admodum insignis Societas Regulae *Re-* « *comendatorum* eiusdem B. Mariae Vir- « ginis, primo, et deinde *Confalonis* nun- « cupata, per nonnullos patritios Romanos

li riconobbe canonicamente il 7 luglio dello stesso anno 1264. Clemente IV accordò loro delle indulgenze nel 1267, con bolla del 24 settembre. Altre indulgenze furono poi concesse loro da Gregorio X (1). La Compagnia ebbe largo seguito (2): il numero degli associati crebbe al punto da far sentire, in qualche congiuntura, il proprio peso persino nelle faccende politiche. Così, nel 1351, fra' trambusti delle fazioni, fu quel sodalizio che riescì a insediare in Campidoglio, quale Governatore di Roma, Giovanni Cerrone (3).

Sull'esempio di questa prima, o per scissione da essa, altre associazioni di Disciplinati sorsero in Roma, tra la fine del Due e il principio del Trecento: quelle della *Nunziata*, in Via Oratoria, fuori la Porta Accia (Porta S. Sebastiano) (4), di *Sant' Alberto*, presso la Basilica Liberiana (5),

« et alios eximios ac egregios viros ... canonice instituta ... Et inter caetera pro illius felici directione ... per sanctum Bonaventuram ... pie statuta et ordinata ... eisdem Confratribus ... *Corona* nuncupata praescripta fuerit etc. ». *Bullar. Rom.* (ediz. Roma, 1746), T. IV, P. III, p. 319.

(1) Nel 1273, a intercessione del Domenicano frà Sinibaldo, Provinciale di Roma, e nel 1274, a intercessione di frate Aldobrandino, pure Domenicano. Copie autentiche di tutte le bolle, compresa quella di Urbano IV, si conservano nell'Archivio dell'Arciconfraternita.

(2) Stemma: Croce greca (bianca nell'asta verticale, rossa nell'orizzontale) in campo azzurro, chiusa in un cerchio formato da una corona di lauro. Abito: sacco bianco, con cappuccio da coprire il volto, avente due fori per gli occhi. Dello stemma e dell'abito si vedono varie immagini ne' registri dell'Archivio e nelle stampe degli Statuti.

(3) « Non trovando altro modo come a consiglio il Popolo si potesse radunare, il dì dopo la Natività di Cristo, per consuetudine d'una *Compagnia degli Accomandati di Madonna Santa Maria*, s'accolgono avisatamente molti buoni popolani in Santa Maria Maggiore e ivi consigliarono di volere havere Capo di popolo; e di concordia in quello stante elessono Giovanni Cerrone » etc. etc. M. VILLANI, *Istor.*, II, cap. XLXII, in MURATORI, *Script.*, XIV, col. 136 sg.

(4) Ne rimane l'Inventario de' beni e il Necrologio, nel codice membranaceo « Diversi N », sec. XV, dell'Archivio del Gonfalone. Il testo è redatto in volgare ed è assai interessante dal lato linguistico, presentando il caratteristico fenomeno della determinazione in *ué* dell'ŏ (*suelli* soldi, *puertogallo*, *bueno*, *querpo*, *querpi*, *Zagaruelo* ecc.).

(5) Nell'Archivio predetto si conservano gli elenchi de' debitori e creditori di questa Compagnia, nel sec. XV. La data della sua fondazione è anteriore al 1283, giacché, in quest'anno, i Vescovi Tommaso di Acerra, Nicolò di Sinizzo di Aquila, Perrone di Luni, Romano di Anagni, Marco di Amelia, Oberto di Asti e Valdebruno di Vallona, convenuti in Roma, accordavano indulgenze a coloro che avrebbero fatte elemosine all'ospedale da essa tenuto. L'originale dell'atto è nell'Archivio, Mazzo B.

della *Maddalena*, presso Piazza Capranica, de' *Santi Quaranta*, in Trastevere, di *Santa Lucia Vecchia*, della *Frusta*, di *Sant' Elena*, in Aracoeli, degli *Innocenti* e di *San Pietro e Paolo* (1). Innocenzo VIII, avendole riunite in una sola associazione, con bolla del 24 marzo 1486, dispose che si chiamassero tutte *del Gonfalone*, e unificò l'amministrazione degli ospedali che ciascuna di esse manteneva.

Sede primitiva de' *Raccomandati* fu la chiesa di S. Maria Maggiore; più tardi quella dell'Aracoeli; da ultimo l'Oratorio di Santa Lucia, detta allora della Chiavica, presso la Via Giulia. Ivi la Compagnia si aduna tuttora.

Della vasta amministrazione delle Confraternite riunite si serbano i registri (2). Appare da questi che la Compagnia ampliava di continuo gli ospedali, dotava fanciulle povere, ospitava pellegrini, suffragava i Fratelli defunti, tenendo in ordine gli obituarj; mentre provvedeva largamente alle spese del culto. Opera sua grandemente meritoria fu quella, cui attese dal sec. XV in poi, del riscatto degli schiavi sulle coste dell'Africa.

Fin dal sec. XIV, Compagnie di Disciplinati di provincia si vennero aggregando a questa di Roma, sia per poter lucrare le indulgenze concesse ad essa, sia perché molti erano coloro che, venendo in Roma, avevano bisogno di trovare assistenza da parte de' Confratelli Romani (3). In parecchi luoghi sorsero Compagnie col titolo stesso del *Gonfalone*.

Di nessuna delle Compagnie suddette fu serbato il Laudario ufficiale. Soltanto furono serbate alcune Laude drammatiche, appartenute a qualcuna di esse: saggio esiguo, ma pregevole, del più antico Teatro volgare di Roma (4). Si leggono in due miscellanee, l'una del sec. XIV, l'altra

(1) I nomi di queste Confraternite si leggono nel Libro di Anniversarj, compilato l'8 novembre 1470, per disposizione di « Mastro Antonaço pentore e camorlengo », conservato nell'Archivio.

(2) I libri predetti e tutto il resto dell'Archivio del Gonfalone è passato recentemente a far parte dell'Archivio Vaticano.

(3) L'Archivio conserva gli elenchi delle Corporazioni affiliate. Sono del sec. XVI, ma non tutte si erano affiliate così tardi.

(4) È qui da ricordare che E. Monaci credé doversi restituire a Roma o alla Provincia, per considerazioni puramente linguistiche, qualche Lauda lirica; v. *Aneddoti per la Storia Letteraria de' Disciplinati, de' Bianchi* ecc., in *Rendiconti della R. Accademia de' Lincei*, Cl. di sc. mor. stor. e filol., I, 2 (21 febbraio 1892).

del XV (1), ove furono inserite da amatori. Il compilatore della seconda miscellanea sembra abbia appartenuto alla Confraternita della *Maddalena* (2).

Le composizioni sono ben più antiche de' Mss. Esse ripresentano i due tipi della Lauda Perugina, passionale e pasquale.

Passionali sono sei frammenti di Laude pel Venerdì Santo (3). Fra essi non c'è continuità, né l'ordine con cui giacciono nel codice è l'ordine naturale. Ma poiché il compilatore della miscellanea, secondo appare dalle altre materie che vi raccolse, aveva l'abitudine di far degli estratti da altri codici, in maniera saltuaria (4), così potrebbe darsi che, anche nel caso attuale, abbia tenuto fra mano un'unica composizione, e che ne sia venuto trascrivendo de' pezzi staccati, ora in un momento, ora in un altro. Ecco una notizia di ciascuno di que' preziosi frammenti:

1. I discorsi de' due ladroni e la risposta di Gesù; poi, le « sette verba » che Gesù disse dalla Croce. Sono, in tutto, diciassette stanze. Ciascuno degli episodj si chiude con un *Deo gracia; Amen*. I due ladroni si chiamano *Jestas*, il cattivo, *Dismas*, il buono, come negli Evangeli apocrifi. I loro discorsi hanno un certo sviluppo, ciò che fa pensare a una Lauda di una ampiezza maggiore della Lauda Perugina pel Venerdì Santo.

2. Lamento della Madre a' piedi della Croce, con parole della Maddalena, di Gesù e di Giovanni. Dopo la morte di Gesù, entra in iscena Adamo a confortare la Madre e a ringraziarla di avere disserrata la prigione del Limbo. Questa scena, in trentadue stanze, potrebbe stare a sé come Rappresentazione compiuta.

3. Giovanni narra alla Madre le vicende del Figliuolo dall'arresto sino alla condanna. Nove stanze.

4. Le due prime stanze di un « Annuncio di Giovanni ».

5. Quattro stanze. La Madre va in cerca del Figliuolo e Giovanni, incontrandola, le annuncia la cattura.

6. Cinque stanze. La Vergine accoglie come figlio Giovanni.

---

(1) Scoprì l'una e l'altra il benemerito mons. M. VATTASSO. La prima è nel Cod. Vat. Lat. 7654 (ID., *Aneddoti in dialetto Romanesco del sec. XIV*, Roma, Tip. Vaticana, 1901, in *Studi e Testi*, n.° 4); la seconda nel Cod. Vat. Reg. 352 (ID., *Per la storia del Dramma Sacro in Italia*, Roma, Tip. Vaticana, 1903, in *Studi e Testi*, n.° 10).

(2) Il compilatore fu uno Stefano Barocello, Romano. La miscellanea fu messa insieme tra il 1434 e il 1449. Che il Barocello abbia appartenuto alla Confraternita della Maddalena, lo arguisce, sopra buoni fondamenti, il VATTASSO; v. *Per la Storia* ecc., p. 16 sg.

(3) Testi in VATTASSO, *Per la Storia* ecc., p. 44 sgg.

(4) Così ha inserite nel codice tutta una serie di *Sentenze*, tratte da diversi punti della *Divina Commedia*; cf. VATTASSO, op. ora cit., p. 11.

Questi frammenti sono di origine Umbra. Difatti la st. VII del 2° frammento si ritrova nella Lauda pel Giovedì Santo de' Laudarj Perugini (cf. p. 282) (1) e in quella parte della Lauda Aquilana *Lu Lamintu della Donna*, che rispecchia un'antica Lauda Perugina (v. p. 332).

TESTO UMBRO.

℟ CHRISTUS:

Or non è quilla la matre mia,
Quilla che me pare udire?
Pregove, per cortesìa,
Che la lassate a me venire;
Più me duol del suo lamento
Che de tutto lo meo tormento.

TESTO ROMANO.

Dice CRISTO:

Serria quella la matre mea,
Quella che me pare d'odire?
Io me sento tutto vento,
Non agio cica de valore;
Juvanni, caro mio frate,
Siate recomanata la mea matre.

TESTO AQUILANO.

Quella me pare la mia matre
La quale me pare de sentire;
Quella fa sì grande lamentare,
Quasimente me fa morire;
Pegio me fao ly soy lamenty
Che mme non fanno ly mey tormenti.

La stanza successiva della Lauda Romana si ritrova nella Lauda Perugina pel Mercoledì Santo:

TESTO UMBRO.

℟ CHRISTUS:

Matre mia, grand'è dolore,
Ma altro ch'io non posso fare;
El tuo gran profondo amore
Me convien de relassare;
Convien ch'io sia aparechiato
Morir per l'uom che sia salvato.

TESTO ROMANO.

Dice CRISTO:

Matre mea, per llo mio amore,
Pàrtite e più no stare;
Lo vostro e granne e perfetto amore
Me conviene de lassare
E conviene ch'e' ssia apparecchiato
A ffare quello che llo mio Patre m'à com-
[mandato.

Parimenti qualche stanza si rinviene fra le Laude di Siena, di cui al Capitolo seguente.

(1) L'osservazione è del VATTASSO, op. cit., p. 40 sg.

Le Laude pasquali sono tre. Due di esse hanno il loro fondamento nel Vangelo. Però il testo sacro vi è interpretato con libertà, sì da dar luogo a composizioni di una certa vastità di concezione e complessità scenica, e non prive di qualche elemento di invenzione personale e realistico. Esse segnano un conato per spezzare le strettoie della forma pasquale, secondo lo attesta l'uso di qualche espediente metrico, che ora osserveremo.

La prima Lauda ha per soggetto la *Natività di san Giovanni Battista* (1). Questa tratta simultaneamente episodj già trattati separatamente dagli Umbri; sì che la si può pensare risultata dalla giustapposizione di pezzi originariamente distinti. L'autore ebbe l'idea nuova di introdurre nell'azione il narratore stesso della storia sceneggiata: Luca. È Luca che apre lo spettacolo:

> Io Luca Evangelista,
> Discipolo de Pavolo chiamato,
> Ve dicho del Baptista
> Sì chomo fuo al suo patre annunctiato;
> De Çaccharia fuo nato,
> Che era sacerdote sancto et iusto,
> Invece de Dio posto,
> Dava l'oncenso la stimana sia.

L'Apostolo segue narrando la storia della sterilità di Elisabetta. Poi, con un procedimento analogo a quello che vedemmo impiegato nella *Sant' Apollonia* della Fratta, dirige la parola a Zaccaria:

> Levate, Çaccharia,
> Et mostrame como nel Tempio mirasti,
> Et como paurasti,
> Quando vedesti l'Angelo spaventasti ...

Zaccaria trovasi sul palco. L'Angelo gli appare, e il Dramma ha principio. Dopo il dialogo con l'Angelo, che segue fra « splendore « acceso », viene la domanda a Zaccaria da parte dei Sacerdoti, desi-

(1) Testo in VATTASSO, *Anedd.* cit., p. 35 sgg.

derosi di conoscere il motivo dell'avere egli « tanto dimorato » a recarsi nel Tempio. Elisabetta chiede poscia, a sua volta, al marito: « Perché,

> Quando tu davi l'oncienso,
> Mutaose la bella faccia tea? »

Zaccaria non apre bocca; però dalle parole susseguenti di Elisabetta si comprende che egli le susurra qualcosa all'orecchio. La donna, difatti, esclama subitamente:

> O Dio de alta sede
> Che m'ài levato l'oproprio del mondo,
> Et vói ch'io faccia rede,
> Con grande vergongnia porto questo pondo!

Torna in iscena Luca. Dopo aver significato agli Apostoli la discesa di Gabriello, egli chiede addirittura a Maria « como fó facta questa grande « cosa »; e aggiunge:

> Se me llo dici, io lo scriveragio;
> Vangelio ne farraio
> Composto de una bella diceria.

E la Vergine:

> Discipolo mio Luca,
> Piglia lo calamaro e scriverai.

L'Annunciazione, anziché essere narrata da Maria, è rappresentata. E noi qui abbiamo una nuova parafrasi drammatica del Vangelo, simile a quella di cui v. alle pp. 278, 289, 314, 331. Dopo l'incontro delle due cognate, Maria parla *allo popolo*, esortandolo a lodare il Signore. Vien poi la nascita, la circoncisione e l'imposizione del nome Giovanni al neonato. Lo spettacolo si chiude con una Lauda, di cui ecco la ripresa:

> Alegremoli et cantemo
> D'una donna de cento anni,
> Fatto ào filglio et iace in panni,
> Como noi tutti vedemo.

Ciò che vuol dire che sul palco si faceva l'ostensione del bambinello.

La *Lauda in Decollatio*[*ne*] *santi Johannis Baptiste* è una composizione di ben 454 versi: la più estesa che si abbia sopra tale argomento (1). Essa veniva messa in iscena con notevole pompa, della quale recano le tracce le istruzioni in prosa. Per potere adottare la forma pasquale in una composizione come questa, di una estensione inconsueta, il rimatore fu costretto a violare la norma della unicità della rima dell'ultimo verso di ciascuna stanza. Egli fece, da questo lato, del suo meglio: là dove gli riescì, infilzò stanze rimate regolarmente; ma spesso gli fu forza di cambiare. Inoltre, fra le stanze di ballata, inserì parecchie sestine ottonarie; ciò, a quel che pare, non già col criterio del librettista Orvietano, ma per altri motivi. Probabilmente egli derivò queste stanze da una Rappresentazione anteriore: difatti qualcuna di esse è comune ad un'altra Rappresentazione di cui fra poco verremo a parlare. Il testo che abbiamo sott'occhio è, in diversi punti, evidentemente alterato. Un'interlocuzione, per es., che al valente editore è parsa in prosa, è, all'incontro, chi ben guardi, in versi, appena appena riconoscibili (2).

L'azione, varia e movimentata, comprendeva diversi episodj, e comportava la costruzione di diversi « interni » ed « esterni ». Essa si apre nel momento in cui il Battista si presenta, terribile ammonitore, davanti al trono di Erode e di Erodiade. Pronunciata la requisitoria, egli si parte con sei Discepoli per recarsi ad adorare Iddio nel deserto. Il Re comanda al Menescalco di catturare Giovanni e menarlo a lui:.

> Va tosto, Meneschalco,
> Pilglia coluy che nci ào dicta vergongnia;
> Chavalcha nel mio *Falcho*,
> Mena delli fanti assai, se tte bisongnia ...

Il Precursore se ne sta in un romitorio. Il *Romitorio*, avverte la didascalia, *vole stare con una selva intorno.* Giovanni è preso, incatenato, percosso

---

(1) Testo in VATTASSO, *Anedd.* cit., p. 53 sgg.

(2) « *Dice la* REGINA: Filglia, conserva « questa testa et mettila in una cassa, « a sette chiavi sia inserrata, cha fora « grande tempesta; se collo suo gosto re- « giongnessi, foranonce molti guai; per « molto male nostro força resuscitarà, « tanta ce darà travalglia, che meglio fora « che non fossemo nati ». Dove si intravvedono questi versi:

> Filglia, conserva questa testa
> a sette chiavi sia inserrata,
> cha fora grande tempesta ...

e imprigionato. I Discepoli gli recano nella prigione del pane e dell'acqua. Poscia si recano da Cristo a narrargli l'accaduto e a chiedergli, in nome del loro Maestro, se sia egli colui che doveva venire per la salute delle genti. Qui l'azione era più mimica che drammatica. *Cristo*, scrive la rubrica, *li fao vedere miracoli infiniti: resuscita li morti, ralumina li ciechi, resana li cionchi, fao parlare li muti colla croce.* E aggiunge questo particolare: *Cristo vole stare parato collo camiscio; et volgliovi stare li XII Apostoli; et staco tucti colle corone in capo, quando faco l'ammasciata li Discipoli de santo Janni.* Indi il Redentore spiega al popolo chi sia Giovanni. Giovanni, appresa la risposta da' Discepoli, preannunzia, pur restando in prigione, la sua prossima fine e la sua discesa al Limbo.

Ed ecco che la Corte celebra il genetliaco del Re, con un convito di moltissimi uomini. Le tavole sono imbandite. La Regina è presente, e la figliuola, della quale è taciuto il nome, *stao ad saltare collo tamborro in mano con molte altre çitelle, tutte vestute a modo delle colundere* (colombe?) *colli tammorri in mano.* Sulla mensa si vedono pane, sale, coltelli, *basciella et picchieri.* Il Re è abbigliato *con quelle paramenta che porta lo Sudiacono.* Egli siede e il Maestro di sala invita tutti ad assidersi al proprio posto:

> La vidanda è cessata,
> Nella chocina, da longa del fuocho;
> Mo menestra lo cuoco;
> Mettate a bere in prima del buono vino,
> Barnaccia et Sorentino,
> Ché alegri lo cuore in abundantia.

Entrano nell'aula sonatori, cantatori, cantatrici e ballerini. Viene quindi un « truffatore » per dare sollazzo alla brigata *et dice como è singnore de molte castella.* Fa delle buffonerie e beve abbondantemente. Dopo ciò, il Re fa avanzare « la figliuola »: ella è vestita di pallio, cinge il capo con una corona di perle, agita con le mani il tamburello e canta. Segue la profferta del Re, il suggerimento della Regina e la domanda della testa del Battista. Il Menescalco si reca nel carcere, con molti armati, fra' quali un fante con un *bergamaschio* ignudo in mano, per tagliare il capo di Giovanni. Questi prega; poi trae il capo fuori della finestra della prigione, porgendolo al carnefice, e *stenne lo cuollo.* La testa cade, spargendo sangue e acqua. La si pone in un piattello e la si reca nel convito.

I Discepoli prendono il corpo senza testa del loro Maestro, facendo grande lamento, *et aco molta moltitudine de gente*. Ai Discepoli è reso il capo ed essi *portanollo via*, dice la rubrica, *in sacrestia*. L'accaduto è narrato a Gesù, che preannuncia la Passione sua. Poi egli si parte con tutti i suoi Discepoli « per paura de Rodo ».

Di forma pasquale è anche la *Legenna de sancta Locia* (1). Anche qui il rimatore fu costretto a violare la norma della unicità della rima di chiave. La Rappresentazione termina, in realtà, col v. 240, cioè con la st. XXX; ma, dopo questa, ne furono aggiunte, senza veruna necessità, quattro altre passionali. Queste quattro si ritrovano nella *Decollazione di san Giovanni*; e il Vattasso ha giustamente osservato non essere esse originali nella *Santa Lucia* (2). La quale, anche da siffatto elemento, denota essere uscita, se non dalla stessa mano, dallo stesso centro donde uscì il *San Giovanni*, quantunque le due composizioni siano state trascritte in codici diversi per destinazione e per età.

La Rappresentazione ha il nome di *Legenna*, come la *Sant'Apollonia* Umbra e il *San Tommaso* Abruzzese. In realtà, essa pone in iscena la storia della vergine Siracusana secondo la *Leggenda Aurea*. Si inizia l'azione con un dialogo in cui la balia esorta la giovinetta ad adorare Cristo Salvatore e a lasciare gl'idoli fallaci. La conversione ha luogo rapidamente. Indi la neofita si reca dalla madre Vertonica (Eutichia), cui chiede la metà de' suoi averi. Ma costei:

> La mia roba, filglia,
> No lla puoi avere mentre so viva io,
> Da puoi che l'atro Dio
> T'à convertuta allo sio volere.

Dalla risposta della figliuola anche la madre finisce per esser convertita. E poiché costei è ammalata, così entrambe deliberano di domandare la guarigione al Signore, recandosi davanti al sepolcro di sant'Agata. Ivi apprendono, dalla viva voce della martire Catanese, che Iddio ha concessa la grazia; onde Vertonica promette di sempre servire Iddio, facendo peni-

(1) Testo in VATTASSO, *Per la Storia del Dramma Sacro* ecc., p. 25 sgg.

(2) *Per la Storia del Dramma Sacro* ecc., p. 20.

tenza e disciplina. Ed ecco presentarsi a Vertonica il « marito », cioè il promesso sposo, di Lucia, a domandarle quale uso costei abbia fatto della « sova roba ». La balia, rispondendo in luogo della madre, lo informa che ne ha comprato un certo castello del quale non ce n'è uno più bello al mondo. Ma quando l'uomo apprende quel castello essere il Cielo, preso dall'ira, corre ad accusare la fidanzata all'Imperatore. L'Imperatore, pieno di sdegno, ordina che Lucia gli sia condotta davanti. Due cavalieri eseguono il mandato, e la giovane cristiana è condotta al cospetto del tiranno. Ella è stata accusáta di adorare Gesù Cristo: se ciò è vero, il tiranno le farà soffrire tormenti assai. La risposta di lei è, naturalmente, ferma. E l'Imperatore:

Locia, atre vidande
Io te farrò patere per tova cascione:
Io volglio che tu vagi
Allo bordello con questi varçoni.

Poi, rivolto a de' garzoni:

Iate trenta de voi,
Menatela alla casa dello comuno,
E tutti, a uno a uno,
Ché essa perda la sova verginitate!

Ma la verginità di Lucia è difesa dal Signore. Infatti, i famigli che devono prendere la giovane e condurla via, non riescono a smuoverla di un passo. Vengono adibiti all'uopo de' tori infuriati, cui la si lega con funi e catene; ma invano. La si circonda di legna e di frasche e vi si appicca il fuoco: la eroina resta incolume. Malgrado questi prodigi provino evidente la potenza del Dio de' Cristiani, il tiranno permane nella sua falsa fede. Questi ordina finalmente che sia data alla fanciulla

Una morte che sserrane sì dura
No fó mai creatura
Che lla patessi tanta crudelitate.

Si appresta il supplizio, e la martire prega il Signore di perdonare a coloro che le han fatto del male, e anche al tiranno. E così si chiude la Rappresentazione.

II.

Il Teatro del Gonfalone.

Gli spettacoli del Gonfalone in San Giovanni Laterano, in San Pietro e nel Colosseo. Messa in iscena. Costumi. Il copione più antico e il copione più recente. La *Passione* del Gonfalone fuori di Roma. Il « Teatro della *Passione* » di Velletri. Rappresentazioni fisse e processioni figurate, a Roma e a Viterbo.

Negli *Statuti* stampati il 1584, al Cap. XLIIII, è detto che l'Arciconfraternita del Gonfalone avesse « anticamente » per suo principale istituto quello di « *representare* la *Passione* di N. S. Gesù Cristo ». Si disponeva quindi che, « occorrendo *representarsi* detta *Passio* », si osservassero gli « ordini antichi ». Quali erano questi ordini « antichi »? L'Archivio della pia associazione non serba documenti anteriori al 1486; e noi restiamo all'oscuro intorno alla vita di essa per un periodo ben lungo, che fu proprio quello durante il quale si formarono le sue consuetudini e si venne elaborando il testo letterario del Dramma che la rese celebre in tutta Italia e fuori (1). Ma è indubbio che sì le une che l'altro, quali appaiono nello scorcio del sec. XV, fossero cose di vecchia data (2).

---

(1) L'Archivio fu esplorato da Mons. VATTASSO, cui devesi la maggior parte delle notizie che riferisco nelle note seguenti; v. *Per la storia* ecc., p. 71 sgg. Le notizie non date dal Vattasso sono il frutto di una seconda esplorazione che ne feci io stesso. Nel registro del 1486-7 si notano pagamenti per le *Devotioni*, senza specificarle.

(2) Io credo che il VATTASSO, op. cit., p. 74, con l'affermare che il 1490 fu l'anno « in cui ebbero origine le Sacre Rappre« sentazioni al Colosseo » non abbia colto nel segno. Sta il fatto che i registri dell'Archivio non sono più antichi del 1486. Se, per quest'anno, non si trova registrata la recita al Colosseo, mentre vi son registrate spese per *Devozioni* in generale, ciò significherà che in quell'anno la recita non si fece, non già che la consuetudine di farla non esistesse. Nè giova riferirsi, con l'ADINOLFI (*Roma nell'età di mezzo*, Ivi, 1881, I, p. 377) a un documento del 17 marzo 1490, nel quale i Guardiani del sodalizio ricordano di avere ottenuto da Innocenzo VIII (1484-1492) e da' Conservatori di Roma il permesso richiesto di potere « in dicto Coliseo fa« cere Representationes et Devotiones « Christi et Sanctorum suorum »; perchè la data di quella concessione è indeterminata e non è detto che fosse quella la prima volta che essi chiedessero all'autorità l'autorizzazione a dare lo spettacolo.

È dunque a partire dal 1486, da quando i libri de' conti incominciano a registrare anno per anno le spese occorse per le Devozioni, che ci è consentito di seguire le vicende del Teatro del Gonfalone. Di consueto le spese erano notate globalmente, il contabile richiamandosi a note particolareggiate. Benché nessuna di queste « pezze d'appoggio » sia rimasta, nondimeno quegli elenchi sono pieni di informazioni istruttive per noi.

Si apprende da esse innanzi tutto che sotto il nome di *Devotione*, que' del Gonfalone solevano designare spettacoli sacri di vario genere; cioè tanto Rappresentazioni drammatiche, quanto Rappresentazioni plastiche fisse e processioni figurate.

Le Rappresentazioni drammatiche avevano luogo, alcune in San Giovanni Laterano, altre in San Pietro, altre nel Colosseo. La Rappresentazione del Colosseo aveva luogo il Venerdì Santo e figurava la *Passione*. Essa era obbligatoria per ciascun anno, salvo che l'assemblea de' Confratelli non ne deliberasse la sospensione, causa circostanze impreviste. Talora nel Colosseo fu recitata anche la *Disputa co' Profeti*; ma non ne conosciamo il testo né sappiamo se facesse corpo con la *Passione* (1). In San Giovanni o in San Pietro si metteva in iscena la *Resurrezione*, ma non sempre (2).

Siffatte consuetudini nacquero dopo che i Disciplinati Romani ebbero abbandonata la uffiziatura Perugina ed ebbero concentrata ogni attività teatrale a spettacoli pochi, ma grandiosi. L'idea di giovarsi dell'Anfiteatro Flavio fu un'idea degna di Roma. Quell'arena immensa, adibita spesso a giuochi popolari, a giostre e tornei (3), non poteva mancare di ridestare ne' pii spettatori la memoria di tanti eroi Cristiani! Sin da' primi tempi, la Confraternita vi aveva fatto l'acquisto di una piccola cappella, detta della Pietà, che sorgeva nel mezzo delle rovine. Ivi era solita di condursi processionalmente, sull'imbrunire di ogni Venerdì, a cantar laude e a

(1) Nel 1490 furono pagati « ducati « quattro et bolognini sessantasei ... per « la *ultima Devotione* facta al Cholisseo « della *Disputa* del N. S. Yesu Christo « *colli Profeti* ». VATTASSO, op. cit., p. 75.

(2) Nello stesso anno 1490 furono rimborsate spese sostenute nel 1488 « quando « se fece la *Resurressione* del N. S. Yesu « Christo a Santo Janni Laterano ». VATTASSO, op. cit., p. 76. Nel 1500 sono elencate le spese per pagare i *bastazi* (facchini) che riportarono ne' magazzini gli attrezzi occorsi per la Rappresentazione della *Resurrezione* in S. Pietro.

(3) V. GREGOROVIUS, *Storia della Città di Roma*, III, p. 660 sgg.

flagellarsi (1). Accanto, vi era la casa del custode e un magazzino teatrale (2).

Dopo che l'assemblea aveva deliberato, in tempo debito, cioè durante l'inverno, che la Rappresentazione dovesse farsi, si eleggevano i « Provveditori della *Passione* »: due d'ordinario. Costoro si assumevano di far costruire il palco e gli accessorj, di scegliere e addestrare gli attori principali e le masse, di far compilare il libretto, di farne estrarre i rotuli (3) e di distribuirli, di far comporre e concertare la musica e di provvedere alle altre infinite bisogne. A spettacolo eseguito, presentavano i conti al camerlengo.

Il palco era, di solito, coperto da una tenda nera. Esso doveva essere assai ampio, sì da contenere varj « edifizj ». In alto, era costruito il « Paradiso », con pezzi di tela e tavole « annuvilate », cioè dipinte a nuvole. Gli « edifizj » erano parecchi: il *Monte delle Croci*, ossia il Calvario, *Bettania*, il *Monte delli Agnili*, il *Monte Oliveto*, il *Sepolcro*, l'*Inferno*, il *Tempio* ecc. Il « Tribunale di Pilato » aveva quattro colonne tonde davanti e quattro « mezze quadre » di dietro; aveva pure cielo, cornice e ogni altro fornimento; il « Tribunale di Erode » era più piccolo e poggiava sopra quattro colonnette tonde (4). Per fare gli scoppj, c'erano due « in« strumenta ignifera ». Più tardi, si fece venire addirittura l'artiglieria

---

(1) La Cappella era detta *Santa Maria della Stara* nel registro de' possessi della Basilica Lateranense, fatto da Niccolò Frangipane, al tempo di Bonifazio VIII; v. G. Amati, nella Prefazione all'edizione della *Passione*, che ricorderemo più avanti, p. IX. Ne' libri de' conti si trovano menzioni di spese per la lavatura di « vesti « bianche che forno insanguinate »; v. ivi. A' Disciplinati del Gonfalone allude A. Novidio Fracco, descrivendo, tra gli usi sacri di Roma, quello della processione del Venerdì Santo in San Pietro:

Visitur et vultus face multa templaque Nautae
Nocte sodalitiis nobilibusque patent.
Ante illum inque viis hamato terga flagello
Nuda petunt, fuso sanguine pene iacent.
Verbera concreto terrent infracta cruore
Cumque metu lachrymis ingeminare iubent.

Ambrosii Novidii Fracci Ferentinatis *Sacrorum Fastorum Libri XII* etc., Romae, 1547, p. 34. La Cappella del Colosseo, con l'annessa casa del custode, fu demolita nel luglio del 1816. Così leggesi in alcuni *Cenni Storici*, scritti in un fascicolo dell'Archivio, Istr. 67.

(2) I magazzini erano nelle case già degli Annibaldi, prese in affitto, perché senza di esse « ipsi Guardiani non pos« sunt dictas *Representationes* facere »; v. Vattasso, op. cit., p. 73.

(3) Così, ne' conti del 1507, si legge che fu pagato a Pietro Priamo ducato 1 e bolognini 15 « per scrivere *li rotuli* ne« cessarj alla Passione del Culiseo ».

(4) Gli edifizj son ricordati *passim* ne' libri de' conti e negli Inventarj.

da Castel Sant'Angelo (1). Per tenere Gesù e i ladroni aderenti alla Croce, si adoperavano delle staffe: con una cinghia si simulava l'impiccagione di Giuda. Angeli posticci venivano a circondare la Croce, fra le nubi, mediante bracci di ferro. Con simili congegni si facevano apparire e scomparire le « nuvole del Paradiso ». Una ruota serviva a « voltare i lumi » del Paradiso, nel momento in cui questo d'improvviso si illuminava. Ne' magazzini esisteva anche una certa ruota, chiamata la « Rota della Resur« rexione », che girava mediante un « verrocchio » sopra due perni di ferro. Mercè uno strumento di legno « carrato » si faceva salire Cristo in Paradiso (2). Non sapremmo dire se cotali congegni si siano introdotti in Roma, dopo che di così fatti ne avevano inventati in Firenze il Brunelleschi e il Cecca (Cf. Cap. seg.).

A costruire il palco, senza gli accessorj, solevano impiegarsi una decina di giorni. A' « cantatori della *Devotione* » si offriva, dopo la recita, un pranzo, con abbondanza di vino. Coloro dovevano essere numerosi, perché, delle volte, occorsero centinaia di bicchieri (3). Al Sabato Santo, si incominciava a smontare il palco e a rimettere le robe ne' magazzini (4). Le spese erano ingenti.

Di magazzini la Compagnia ne aveva, oltre che al Colosseo, anche in Santa Lucia. Il Vattasso ne ha pubblicato alcuni Inventarj (5); spigolando tra questi, veniamo ad apprendere particolari interessanti circa i costumi degli attori.

La Vergine, « in Representatione », indossava una veste di panno celeste, tempestata di stelle d'oro, e un manto ugualmente celeste, orlato

---

(1) Nel 1517 furono sborsati ducati 3 e mezzo « al bombardiere di Castello, per « portare et riportare l'artiglieria al Co« liseo et per la polvere ».

(2) Nomi di pittori ricordati ne' registri: Jacovello, Antonazzo, Savo, Maestro Francesco, Antonio da Tivoli. Intorno ad Antonazzo, v. C. CORVISIERI, nella vecchia rivista Romana *Il Buonarroti*, giugno-luglio 1869.

(3) Per es., il 3 aprile del 1492 fu dato un pranzo a' « cantadori della Divotione », per cui fu speso in olio, frittelle, zucchero, mele, spezie, vino, pesce ecc. Nel 1493, figurano, tra le cose abbisognate pel pranzo, « uno centinaro di bicchieri », « tre decine « de luccio grosso », « ventiquattro boc« cali e mezzo de vino ».

(4) Ne' registri del 1490 si notano le somme spese per pagare « i tamburrini del « Vice Cancelliere che sonorno al Cho« lisseo a l'ultima Devozione »; VATTASSO, op. cit., p. 75.

(5) Op. cit., p. 93 sgg.

di orpello. Dopo la morte del Figliuolo, prendeva, naturalmente, l'abito e il manto nero. La Maddalena, « in Representatione », appariva, dapprima, in una veste di sciamito color di rosa e con un mantello paonazzo chiaro, poi, come le altre Marie, in nero. Le donne si ornavano di collane, fermagli, ori, pietre preziose, perle ecc. ecc., provenienti da doni di fedeli. Gesù recava sul capo bende di boccaccino bianco dipinte; indosso, una veste di damasco incarnato, foderata di pelle; al di sotto, un giubbone. Sulla Croce, portava mutande. Nella *Resurrezione*, vestiva di « vocarame », a rose rosse e celesti; recava in mano un vessillo bianco con la croce rossa. Dopo la Resurrezione, egli e gli Apostoli cingevano il capo di diademi di oro fino. Erode si mostrava con un cimiero di broccato d'oro; Caifas con un « cacamauro » (tiara) parimenti di broccato. Pilato recava in testa il « regno » (corona) di broccato, in pugno lo scettro; aveva allato il vessillo con la sigla SPQR e uno stendardo di seta con uno scorpione giallo. I soldati Romani indossavano loriche e cimieri: dalle loro lunghe trombe pendevano pennoni di zendado rosso con la sigla di Roma, a frangie di seta variopinte e quattro bottoni per ciascun pennone. Gli Angeli indossavano ali, camici bianchi e capelliere. Il « Menescalco », ossia il « Milite « della Croce » recava in mano una clava d'argento. I « ministri » erano abbigliati di giallo e avevano scarselle. I Farisei indossavano tonacelle di seta di varj colori. Parrucche, barbe « crinose », copricapi d'ogni foggia servivano per le comparse. I magazzini erano pieni di oggetti svariati: trombe, stadere, lumi, ferri d'ogni uso, tanaglie piccole e grandi, lampadarj, bandieruole, armi, scale, catini, ecc. ecc. Alcuni oggetti, notano gl'Inventarj più antichi, erano logori e malandati dall'uso che se n'era fatto negli anni precedenti.

Nel 1522, per decreto de' Fratelli, in data del 23 marzo, la Rappresentazione del Colosseo venne sospesa « attento periculo ob delationem « armorum, cum esset difficile sine scandalo transire posse ». Nell'anno giubilare 1525, l'uso fu ripreso, con la Rappresentazione tanto della *Passione* quanto della *Resurrezione*; ciò che importò la spesa di 205 ducati. Il 30 luglio dello stesso anno fu stabilito che la *Devozione* del Colosseo dovesse farsi ogni quattro anni. Il ricordo recente del sacco di Roma impedì la recita del 1529. La si riprese nel 1531, nel 1534 e nel 1539. In quest'anno, Paolo III vietò alla Compagnia di dar Rappresentazioni. Un tentativo fatto da essa più tardi, nel 1561, per far rivivere l'antico costume, non

ebbe successo (1). Dal testo sopra ricordato degli *Statuti*, si scorge che, all'epoca in cui questi furono stampati, nel 1584, i Confratelli del Gonfalone non avevano saputo rinunciare alla speranza di potere quando che fosse riprendere l'antica consuetudine.

Tanto della *Passione* quanto della *Resurrezione* del Gonfalone, noi possediamo diversi copioni. Per uno o per un altro motivo, essi sono più o meno sviluppati, più o meno completi. Sono l'uno rimaneggiamento dell'altro, onde sarebbe senza costrutto l'addentrarci in una minuta analisi comparativa del loro contenuto. I librettisti lavoravano ogni anno sopra il testo dell'anno precedente, dando diverso sviluppo ora all'uno ora all'altro episodio. Ciò che interessava era lo spettacolo, non le parole.

Se di scarso interesse è il contenuto, non altrettanto è della forma. Que' copioni si distinguono in due gruppi e appartengono a due momenti diversi: alcuni sono intieramente in sestine endecasillabe; altri in sestine miste a ottave. Il Dramma Romano è passato per gli stessi stadj del Dramma Aquilano; ma andò più oltre di questo, in quanto si avviava ad assumere la forma dell'ottava rima, ormai prevalente in Firenze.

De' copioni in sestine furono conservate due redazioni.

Della prima, comprendente pure la *Resurrezione*, non si hanno che alcuni frammenti, quale più quale meno esteso, ma che, integrandosi a vicenda, consentono di ricomporre, presso che nella sua integrità, la Rappresentazione. Sono i seguenti:

1.° Un frammento, conservato nel Ms. Mazzo XII dell'Archivio della Confraternita. Esso contiene l'intiero testo della *Passione*, nulla della *Resurrezione* (2).

---

(1) VATTASSO, op. cit., p. 86. Secondo il RUGGERI, *L'Arciconfraternita del Gonfalone*, Roma, 1866, p. 152, il provvedimento di Paolo III fu provocato da ciò che non di rado il popolo di Roma, uscendo dal teatro commosso e indignato, non si risparmiava di venire a vie di fatto con i Giudei e i birri che incontrava per strada. L'ultima recita costò oltre a ducati 641 e bolognini 59.

(2) Descrizione del Ms. Mazzo XII, fu data da me, nel 1893, in *Studj di Filol. Rom.*, VI, p. 183 sgg. Al Ms. è attaccato un cartellino contenente l'elenco di coloro che recitarono nel 1531 (non nel 1500, come, seguendo l'Amati, scrive il D'ANCONA, *Orig.*[2], I, p. 355). Essi furono: *Gregorio* orefice, *Mazzagattone*, *Mercurius*, *Tomaso* cartaro « che è Messia », *Pietro* cartaro, *Tomaso* libraro, *Marco Antonio da Caravagnio*, *Michelangnolo* linaiuolo, « il nostro fattore », *Ser Angelo*, *Moretto a San Pantaleo*, *Nardino* straordinario, *Marcello* « pro Herode ».

2.° Un secondo frammento contenuto in una stampa popolare, forse del sec. XVI, esistente nella Biblioteca Nazionale di Roma (69, 7, A, 6-2). Mancante del principio e della fine, comprende la *Passione*, dal punto in cui Gesù è condotto davanti ad Anna. Segue la *Resurrezione*; la quale doveva estendersi sino all'*Apparizione ad Emmaus*, alla *Pentecoste* e a un *Miracolo di san Pietro*. Gli ultimi episodj sono andati perduti: non ne rimane che il principio dell'*Apparizione ad Emmaus*.

3.° La *Risurrezione* Abruzzese dell'apografo Chietino (1). Qui essa sta come Rappresentazione a sé; ma il testo è identico a quello della stampa or ora ricordata, non differendone che per l'inversione di qualche episodio.

4.° L'*Apparizione ad Emmaus* dello stesso apografo (2). Il testo vi è in ottava rima; senonché, dal confronto con la parte conservata nella stampa, appare manifesto che le ottave non sono che delle antiche sestine ampliate.

Le due copie Abruzzesi attestano, con la loro indipendenza, che la Rappresentazione Romana fu compilata con la riunione di Rappresentazioni episodiche distinte, circolanti isolatamente.

Grazie a questi elementi, ci si rende possibile di formarci un'idea adeguata tanto della *Passione* quanto della *Resurrezione*, mancando di quest'ultima solo gli episodj finali.

La *Passione* comprendeva i seguenti episodj: 1.° L'annuncio; 2.° Giuseppe dà, nel Limbo, la nuova della venuta di Cristo nel mondo; 3.° Gesù nel Deserto; 4.° La vedova di Naim; 5.° La cena in casa di Simone lebbroso e la conversione della Maddalena; 6.° Lo spiritato; 7.° Il tributo a Cesare; 8.° Cristo in Betania; 9.° Giuda da Caifas; 10.° Il Congedo dalla Madre; 11.° La Cena; 12.° Il Monte Oliveto; 13.° L'arresto di Gesù; 14.° Gesù davanti ad Anna; 15.° Pietro e l'ancella; 16.° Gesù davanti a Caifas; 17.° davanti a Pilato; 18.° e a Erode; 19.° nuovamente davanti a Pilato; 20.° Barabba liberato; 21.° Gesù flagellato; 22.° incoronato di spine; 23.° Condanna di Gesù; 24.° Impiccagione di Giuda; 25.° Cristo abbraccia la Croce; 26.° La Via della Croce; 27.° L'annuncio di Giovanni alla Madre; 28.° Erezione della Croce; 29.° Le sette parole di Gesù; 30.° La Morte; 31.° Longino; 32.° Giuseppe da Arimatea e Nicodemo; 33.° La Deposizione.

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 132 sgg.

(2) *Teatro Abruzzese*, p. 137 sgg.

La *Resurrezione* comprendeva: 1.° L'annuncio, dato da Dioniso Areopagita « astrologo e filosofo contrario alla Fede », in terza rima; 2.° Pilato, per soddisfare all' « insatiabile appetito » de' Farisei, ordina sia posta la guardia al Sepolcro; 3.° I Santi Padri, nel Limbo, levano, « in musica », un canto al Redentore di cui attendono imminente l'arrivo; 4.° Gesù libera i Santi Padri; 5.° Gesù rompe il Monumento; 6.° appare alla Madre; 7.° I soldati riferiscono a Pilato l'avvenuta resurrezione; 8.° Le Marie acquistano i balsami; 9.° visitano il Monumento; 10.° poi la Vergine; 11.° Cristo appare a Pietro; 12.° alla Maddalena; [13.° a' discepoli di Emmaus; 14.° La Pentecoste; 15.° Un miracolo di san Pietro].

La Rappresentazione era tutta parlata; però spesso la declamazione si interrompeva per dar luogo a intermezzi musicali. Vi erano due Cori, l'uno detto de' *Pastori*, l'altro de' *Re*. Essi cantavano tra un episodio e l'altro; talvolta servivano a riempire il tempo nel quale si svolgeva un'azione senza parole. Anche i personaggi delle prime parti cantavano, in qualche momento. Così, mentre, durante la scena della Deposizione, si procede a sconficcare il corpo di Gesù, le Marie, Giuseppe e i loro compagni dicono « in musica »:

> Anima nell'orror del mondo involta,
> hoggi per tuo fallire,
> volse morir chi non potea morire etc.

Alla fine della *Passione* tutte le Marie, « in musica », dicono alla Vergine:

> Madonna, se per pianger ritornasse,
> e suscitasse il Signor nostro morto,
> direi che mai di pianger si restasse etc.

Lo spettacolo si chiude con questi due Cori:

Li Cori cantano. Primo Coro de' Pastori:

> O Giudei, il grand'errore,
> ch'oggi havete perpetrato
> quando vi sia perdonato
> da Dio eterno Creatore;
> se spettate il Salvatore
> nella legge a voi promesso,
> certo Giesù era quel desso
> in virtù, esempio e norma.

Secondo Choro delli Re:

Giesù, Dio tra noi in forma
di vil servo in terra è nato
al sepolcro morto è andato
stima che tre giorni dorma
prenderà poi nuova forma
il suo corpo pretioso
trionfante e glorioso
ci aprirà la via del Cielo.

Nel Ms. dell'Archivio, la *Passione* si chiude con le parole: *Sequita poi la Madonna con la Deposizione della Croce, la musica di Joseph et Nicodemo et la musica delle Marie.* « Musica » è scritto frequentemente ne' margini. Anche la *Resurrezione* è intramezzata da « Cori di *Gentili* »; però non ne sono riferite le parole (1).

La *Passione* comprendeva circa duecento stanze. Essa è l'ultimo di tutta la successione de' rimaneggiamenti annuali del Dramma del Gonfalone, attraverso i quali, andando a ritroso, si risaliva sino alle primitive Laude Drammatiche. Qualcosa dell'antica Lauda Romana sulla *Passione*, di cui al paragrafo precedente, è ancora superstite in questa estrema riduzione. Ecco una stanza dell'una a fronte di una stanza dell'altra (2):

LAUDA.	*Passione.*
Dice MARIA:	MARIA *dice:*
Figlgliolo della vedova scura,	Figliuol, per te l'aiuto non si trova;
Filglio più che donna nesuna,	Figliuol, se' abbandonato dal tuo Patre;
Figlio, non è chi a pietà se mova,	Figliuol, non è chi a pietate se mova
Filglio, tu stai colli genti latri.	Del tuo martire, e sei fra genti ladre;
Filglio Giovanni, quando so scura,	Figliuol, in Croce ti veggo confitto,
Filglio, di mine vedova aiate cura.	Non è chi ti soccorra al corpo afflitto.

Ed è da considerare che il testo della Lauda è tutt'altro che il testo originale, come dimostrano le alterazioni delle rime!

(1) Ne' registri è spesso menzionata la *Musica de Nicodemo*, degli *Apostoli*, de' *Centorioni*, de' *Sammaritani*, delle *Marie*, degli *Angnoli*, de' *Farisei*, la *Musica doppia de' Patriarcha*, la *Musica dopia delle Virtù*; VATTASSO, op. cit., p. 85.

(2) I rapporti fra' due testi furono osservati per primo dal VATTASSO, op. cit., p. 43 n.

D'altra parte, il testo fissato nella redazione endecasillaba non era statico. Per conoscere in qual modo, sulla fine del XV e il principio del XVI secolo, si procedeva nel trasformare in ottave le sestine de' copioni più antichi, basterà l'esempio che adduco qui appresso, dove si possono osservare gli ampliamenti a cui fu sottoposta la sestina della redazione Romana per formarne l'ottava della redazione Abruzzese (1):

Il Paradiso fa festa con soni; e dipoi comincia PIETRO *inginocchioni e dice:*

Misericordia di me, Padre e Signore,
del mio peccar che mi faccia sì forte,
e questo fu gran causa del mio errore,
prestando orecchia alle parole sporte,
tanto che mai m'avidde del mio fallo
finché m'accorsi del cantar del gallo.

Io non mi levarò di questa fossa
finché questo peccato havrò purgato;
intendo di durar tanto che io possa
haver mercé del mio grave peccato;
ch'io debba innanzi morte sopportare
ch'el mio vero Signor mai più negare.

PIETRO *sta da un canto et dice fra sé:*

Misericordia a me, Patre et Signore,
del mio peccato ch'ò facto sì forte,
ché ebi, Maistro mio, tanto timore
de quelli Ebrei che tte menorno a morte,
de tal pecchato gran pena ne porto
et quello fò causa del mio gran orrore,
tanto che io non me avidi del mio fallo
se non che intisi il cantare del gallo.

Seguita PIETRO*:*

Io non mi levaró de questa fossa
finché quello peccato me sia perdonato,
et vogliome consumare carne et ossa
intanto che Idio me abia perdonato;
entendo de durare tanto che io possa
avere mercede del grave mio pecchato;
ché io doveva ongni gran pena sopportare,
prima che io dovesse il mio Maestro negare.

Nella prima stanza, l'ampliamento strofico ha cagionato un'inversione nell'ordine delle rime.

Passiamo ora a' copioni del secondo momento, a quelli in sestine miste a ottave.

Sono due, e contengono solo la *Passione*. Uno è ms. nel cod. Laurenziano-Ashburnhamiano 1542, della fine del sec. XV (2). L'altro è quello che fu divulgato per le stampe, dal 1501 in poi (3). Quest'ultimo reca

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 135.

(2) Intorno a questo, v. *Studj di Filol. Rom.* cit., p. 188.

(3) L'edizione del 1501 fu ristampata, nel 1866, in Roma, da G. AMATI, *La Passione di Cristo in rima volgare, secondo*

i nomi degli autori: Giuliano Dati, messer Bernardo di Maestro Antonio, Romano, e Mariano Pesticappa. Non abbiamo nessuna notizia intorno a' due ultimi. Il Dati è conosciuto per altri scritti, in prosa e in versi (1). I libri di spese della Confraternita, a partire dal 1494, registrano soventi delle somme sborsate a lui come cappellano della chiesa de' Santi Quaranta, in Trastevere. Fiorentino di nascita, morì in Roma, negli ultimi giorni del 1523, col titolo di Vescovo di S. Leone, in Calabria, e di penitenziere delle maggiori basiliche Romane (2).

Un'analisi comparativa de' due copioni non darebbe, nemmeno nel caso attuale, un risultato conclusivo. Circa i rapporti fra' due, basti dire che le materie delle stampe son tutte contenute nel Ms., il quale talora reca un testo più sviluppato. Ad onta di tali divergenze, tanto le une quanto l'altro offrono un testo sostanzialmente unico.

Che la triade, fin qui spacciata addirittura per autrice della Rappresentazione, non abbia avuto, nell'apprestamento di questa, che una parte limitata alla semplice rabberciatura del testo preesistente, non è dubbio. Se dubbio ci fosse, basterebbe a dissiparlo l'osservare gli elementi donde risulta il testo recante i loro nomi. Esso è formato: 1.° di sestine tolte di peso dal copione di cui poco avanti; 2.° di sestine che non esistono nel detto copione, ma derivano manifestamente da qualche altro copione perduto; 3.° di sestine cresciute a ottave; 4.° di ottave nuove. Vi è conservato, infine, qualcuno de' Cori. Tutto sommato, l'opera del Dati e compagni

che recita e rappresenta di parola a parola la degnissima Compagnia del Gonfalone di Roma, il Venerdì Santo, in luogo detto Coliseo, nuovamente impressa. La *Resurrezione* è accodata alla *Passione* in alcune delle stampe successive a questa prima del 1501. Bibliografia di queste stampe, di Firenze, Milano, Venezia, Lucca, Napoli, Siena, Udine, Treviso, Todi e Torino, v. nell'ALLACCI, *Dramaturgia*, p. 602, nel QUADRIO, *Ragione e Storia d'ogni volgar Poesia*, III, p. 62, nel DE BATINES, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, s. v., e nel *Bulletin du Bibliophile*, Paris, Techner, 1891, p. 54.

(1) Fra questi un poema sulle « isole » recentemente scoperte (l'America), e un altro *Del Diluvio di Roma* del 1495 (4 dicembre). Il poemetto sulla scoperta dell'America è ristampato nella *Raccolta Colombiana*, pubbl. dal Ministero della P. I., Roma, 1891, Parte III, vol. II, p. 8 sgg. Secondo R. RENIER, *Il Gelindo*, Torino, 1896, p. 219 sgg., la *Passione* del Gonfalone si userebbe recitare ancora nel Biellese. Ma si tratta proprio del testo antico?

(2) L'AMATI, op. cit., p. XIV, riferisce l'epitaffio della sua tomba in Santa Dorotea in Trastevere.

si ridusse all'aggiunta di qualche ottava. Come saggio, ecco una sestina del copione antecedente trasformata in ottava:

Li Ministri spogliano Christo e lo legano alla colonna; CHRISTO, *essendo battuto, dice:*

Popolo mio, in che t'ho contristato?
E che t'ho fatto, che mi dài dolore?
Io sono amaramente flagellato,
popol d'Egitto, sol per lo tuo amore;

e per merito ho questo ricevuto!
Rispondi a me: perché m'hai battuto?

Partonsi i Ministri della Giustizia e battono Cristo, e CRISTO *dice al popolo:*

Popule meus, in che t'ho contristato?
Quid tibi feci, che mi dài dolore,
Che son sì amaramente flagellato?
O popolo, da Egitto per tuo amore
Tu sai che della manna i' t'ho cibato,
Quand'eri nel Deserto, o peccatore,
E per merito questo ho ricevuto:
Mihi responde: perché m'hai battuto?

La redazione a stampa è di 179 stanze.

Il lettore non mancherà di osservare che, a giudicare dal numero delle stanze, la *Passione* Romana era meno estesa e meno ricca di episodj della *Passione* Abruzzese. Donde quindi la maggior fama che quella godé presso i contemporanei? Indubbiamente ciò dové derivare dallo splendore della messa in iscena, dal fascino della grande città e dalla maestà del luogo ove si svolgeva lo spettacolo. Nella cavea dell'Anfiteatro, si addensava gente d'ogni regione e di ogni lingua (1). I forestieri ne riportavano in patria la notizia; talora delle copie del libretto. I copioni Romani circolarono nelle provincie, e quando incominciarono a esser messi a stampa, non si fece che ovviare a un bisogno sentito da molti, anche fuori di Roma. Copioni mss. si diffusero, come si è veduto, negli Abruzzi; l'esemplare Laurenziano non sembra sia stato scritto in servigio de' Disciplinati Romani; nel Capitolo seguente vedremo la *Passione* del Gonfalone essere entrata nel repertorio teatrale di Firenze.

---

(1) Il D'ANCONA, *Orig.*[2], I, p. 354, ricorda che nella *Cortigiana* di Pietro Aretino (Atto III, scena 2ª) è rammentata la calca di gente del Colosseo « quando si « fa la Passione », e che il LASCA (*Rime*, Firenze, Sansoni, 1882, p. 4) ricorda come lo Stradino solesse raccontare *la festa che a Roma fanno le buone persone, Cioè di Cristo l'aspra Passione*. Riferisce pure le parole con cui ne parla il cavaliere Arnaldo di Harff di Colonia sul Reno, che ne fu spettatore nel 1497. Il Harff vide « uo« mini viventi » figurare la Flagellazione, la Crocefissione ecc., e aggiunge che erano tutti giovani di ricche famiglie « di modo « che la cosa procedette con grande or« dine e decoro ». Secondo l'AMATI, p. VII n., vi avrebbe assistito anche Randal (o Rodolfo) Higden, monaco di Chester, il noto Cronista del sec. XIV.

Rappresentare la *Passione*, « secondo che recita » la Compagnia del Gonfalone di Roma, divenne una moda. Notevole, a questo riguardo, ciò che si apprende di Velletri. A Velletri, sorse, sin dal sec. XIII, a quel che pare, una Confraternita sotto il titolo di San Giovanni « in Plagis », detta, più tardi, del *Gonfalone*, sull'esempio di quella di Roma. Non si conosce nessun documento letterario che provenga da essa; ma che essa abbia adottato le usanze della consorella Romana, compresa quella di dare pubbliche recite della *Passione*, è attestato dalla memoria di un monumento insigne, unico del genere: nientemeno che da un Teatro stabile, in muratura, che i Disciplinati Velletrani fecero costruire per le recite della *Passione*, nella piazza di San Giacomo (ora Umberto I). L'anno della fondazione di questo Teatro cade tra il 1499 e il 1530; esso funzionò sin dopo il 1563, perché il divieto di Paolo III, imposto a' Disciplinati di Roma, non si estese a quelli di Velletri. Il « Teatro della Passione », rimasto intatto sino al 1765, fu demolito per disposizione del Comune: ne resta, fortunatamente, un'immagine, grazie al cardinale Stefano Borgia, il quale, dopo aver veduto riuscire infruttuoso ogni suo interessamento perché lo scempio non si compisse, volle che almeno si serbasse un ricordo del monumento (1).

Il « Teatro » occupava tutt'intiero un lato della piazza. Era una costruzione addossata alle mura di cinta della città, rilevata dal suolo oltre due metri. Guardava verso Oriente, perché gli spettacoli avevan luogo nel pomeriggio, quando sul palco cadevano le ombre. Il palcoscenico era scoperto: vi si accedeva attraverso due porte aperte nel muro anteriore, mediante scale che immettevano nel di dietro della scena, lungo la quale un corridoio permetteva il passaggio degli attori. La scena consisteva in una facciata con una gran porta nel mezzo e due porte laterali più piccole: fra le porte, archetti minori; davanti agli stipiti, colonne corinzie, sorreggenti gli architravi a timpani triangolari. Le porte erano murate; ma noi pensiamo che, in origine, negli sfondi in muratura, dovessero esser dipinte delle prospettive di case, di strade ecc. Al passaggio degli attori servivano delle porticine aperte all'inbasso. Questo teatro, in cui fungevano da platea la pubblica piazza, da palchi, le finestre e i poggiuoli delle case,

(1) Notizia nell'opuscolo di A. Gabrielli, *Il Teatro della Passione in Velletri*, ivi, 1910, pp. 8-9, con la riproduzione dell'incisione del Card. Borgia. V. anche A. Terzaghi, *Velletri e le sue contrade*, ivi, 1910, p. 156.

costruito secondo le norme di Vitruvio, precede di più decennj il celebre Teatro Palladiano di Vicenza. Esclusane una destinazione diversa da quella degli spettacoli religiosi (1), sarà da immaginare che, a figurare i varj luoghi della *Passione*, solessero costruirsi sul palco degli « edifizj » accessorj; sì che le scene bibliche si offrissero allo spettatore inquadrate in uno sfondo architettonico classico, né più né meno di come esse si offrono agli occhi nostri ne' quadri de' pittori contemporanei.

Delle *Devozioni* della Confraternita del Gonfalone di Roma consistenti in rappresentazioni plastiche fisse, i libri de' conti ci apprendono che solevano allestirsene in Santa Maria Maggiore, nel Pantheon, in Santa Maria di Trastevere, in San Giovanni e in altre chiese. In Santa Maria Maggiore, nella festività di Santa Maria *della Neve* (5 agosto), si faceva apparire la Nostra Donna, poi un Angelo. Per eseguire lo spettacolo, le immagini de' due erano legate a de' bracci di ferro, giranti sopra gangheri intorno a una colonna (2). Nel Pantheon, la festa dell'*Assunzione* si celebrava con uno spettacolo simile. La Vergine appariva in una grande mandorla, circondata da Angeli e poggiante i piedi sopra delle nuvole (3).

Una processione figurata, con fanciulli abbigliati da Angeli, era quella del trasporto del « ferro di Longino » da Santa Maria del Popolo a San Pietro (4). Ne' registri ce n'è traccia anche di altre; ma non mette conto occuparcene.

Questo il Teatro del Gonfalone. Accanto ad esso non sono da trascurare altri spettacoli, di carattere teatrale, che ebbero voga in Roma, in quegli stessi tempi: spettacoli popolari, organizzati talvolta dall'alto Clero e dalla

---

(1) L'iscrizione che si legge al di sotto dell'incisione suona così: « Vetustissimum « hoc V. Confraternitatis in Plagis Thea- « trum in Foro S. Jacobi nuncupato contra « orientem ad publice repraesentanda Do- « minice Passionis Mysteria constructum « in horreum aere proprio cone." con- « vertitum ».

(2) Ne' conti del 1497 si registrarono, per citare un esempio: « un velo de seta « per lo viso de Nostra Donna », per « legname », trasportato dal Colosseo, « per lo *Paradiso* », per « li lampani in « Cielo », per « li sonatori in Cielo, « quando se apre », per i trombetti « che « facevano il bando », ecc. ecc. Per i meccanismi, v. gl' Inventarj pubblicati dal VATTASSO, loc. cit.

(3) V. gl' Inventarj pred.

(4) Nel 1500, si notavano spese per « arienti e camisi et l'ale et capelliere per « l'Agnili », occorse per la processione del trasporto del « ferro di Longino » da S. Maria del Popolo a San Pietro.

stessa Corte Pontificia. Per linea diretta, essi si ricollegano a quegli antichissimi di cui fa menzione Benedetto Canonico (v. p. 196 sgg.).

In Testaccio, nel campo destinato, sin dall'alto Medio Evo, a pubblici sollazzi, solevano farsi, durante il sec. XIV e il XV, corse al pallio, astiludj e altri giuochi militari, nonché rappresentazioni pantomimiche (1). È rimasta notizia di un *Ludus*, fatto il 18 febbraio del 1414, da alcuni « jocatores », cioè attori dilettanti, del Rione Monti, « in quo quidem Ludus « fuit crucifixus sanctus Petrus et ad sanctum Paulum caput amputatum » (2).

I cronisti parlano con ammirazione delle *Devozioni* organizzate dal Cardinale di San Sisto (Riario), nel giugno del 1473, in occasione del passaggio per Roma di Eleonora, figliuola del Re Ferrante d'Aragona, che andava a marito al Duca di Ferrara. Egli fece costruire, nella Piazza Sant'Apostoli, di gran palchi e logge, con fontane ecc., e vi fece fare, il giorno 5 e seguenti, le *Devozioni* di *Susanna*, del *Corpo di Cristo*, di *San Giovanni Battista* e di *San Giacomo* (3). Né a questo si limitò la smania festaiola del giovane nipote di Sisto IV. Il giorno 29, dedicato ai santi Pietro e Paolo, fece fare un'altra « representatione nobilissima », e fu il tributo che veniva a' Romani quando signoreggiavano il mondo. Sfilarono davanti al popolo non meno di sessanta muletti, riccamente bardati e carichi de' tributi che recavano a Roma (4). Fece fare, inoltre, altre Rappresentazioni: della *Natività* « con li Mai », e della *Resurrettione* di Cristo « quando spogliò lo Inferno », e fece, aggiunge l'Infessura, « godere e trionfare ogni huomo, tanto noto quanto ignoto » (dotto o indotto).

Processioni solenni, tra « edifizj » con rappresentazioni allegoriche, erano pure frequenti: i prelati gareggiavano negli addobbi. Nella festa

(1) Mi basti richiamarmi a quanto ne scrive il GREGOROVIUS, loc. cit., dove si tratta, fra l'altro, anche de' giuochi del Carnevale, in Piazza Navona.

(2) ANTONII PETRI *Diarium Romanum*, in *Script. Rer. Ital.*[2], XXIV, v, p. 85.

(3) STEFANO INFESSURA, *Diario della città di Roma*, ivi, Istit. Stor. Ital., 1890, p. 77 sgg.; C. CORVISIERI, *Il trionfo romano d'Eleonora d'Aragona*, in *Arch. della Società Romana di Storia Patria*, I, p. 475 sgg., X, p. 629 sg. In Appendice è pubblicata la relazione che della festa fece la stessa Eleonora; è qui che è ricordata la *Devozione di Susanna*, reintegrandosi un passo dell'Infessura che i Mss. dànno in maniera lacunosa.

(4) INFESSURA, loc. cit. Il quale, a proposito delle grandi somme spese per siffatti spettacoli, aggiunge: « In qualche « cosa bisogna che si adoperi lo tesauro « della Chiesa! ».

della traslazione del capo di sant'Andrea Apostolo, celebrata nell'aprile del 1462, le figurazioni erano state disposte dagli stessi Cardinali (1). Il San Giovanni del 1490 fu festeggiato con apparato « superbissimo » nel tempio e nelle strade. Vi si vedevano giganti e « spiritelli », in edifizj con sopravi rappresentazioni meccaniche della Nascita, Morte e Resurrezione di Cristo (2). Il 17 marzo del 1497, il Papa cavalcò per San Celso, verso Tor Sanguigna, sino alla Minerva. Qui il Cardinale di San Dionigi aveva disposta una Rappresentazione della *Nunziata*, rimpetto alla casa propria, dove il Papa e i Cardinali sostarono alquanto (3).

Ma una delle più sontuose processioni di cui resti memoria fu quella del *Corpus Domini* del 1462, in Viterbo. Questo grandioso spettacolo fu ideato dalla Corte Pontificia; i Cardinali vi profusero il meglio del loro sapere e del loro peculio. Il corteo Papale, uscito dalla Rocca, attraversò tutta la città, per giungere alla cattedrale, attigua, com'è noto, al Palazzo Pontificio. Gli alloggi Cardinalizj, che si incontravano lungo il percorso, erano parati a festa, con magnificenza inusitata. Davanti a ciascuno erano eretti altari e disposte scene plastiche, fisse o mobili, che il Cronista di Viterbo descrive minutamente. In piazza, là dove oggi è la residenza del Comune, era simulato il Sepolcro. Un Angelo vi discendeva per mezzo di funi; poscia il Sepolcro si dischiudeva e il Cristo vittorioso ne balzava fuori. Qualcuno de' personaggi profferiva discorsetti o scambiava un breve dialogo con altri. Il testo di questi discorsi era, naturalmente, in latino (4).

Spettacoli di questo genere non ebbero la portata che un tempo si volle attribuire ad essi per la storia della Poesia Drammatica. Ne avranno bene avuta un'altra maggiore in quanto non è da escludere che abbiano ispirato a Dante la processione del Paradiso Terrestre e al Petrarca i *Trionfi*. Vedremo che, in qualche luogo, non andarono scompagnati da un testo in versi volgari: più tardi servirono di esempio a quelle figurazioni allegoriche e mitologiche, che solevano scaglionarsi lungo i cortei militari e nuziali, nella lussuosa Italia cortigiana del sec. XV.

(1) Così il compilatore de' *Commentarj* di Pio II, cit. dal D'ANCONA, I, p. 235.

(2) Da una lettera di G. Valdambrini, citata dal D'ANCONA, I, p. 295 sg.

(3) G. AMATI, op. cit., p. XI.

(4) N. DELLA TUCCIA, *Cron. di Viterbo*, ediz. Ciampi, p. 84. Il D'ANCONA, I, p. 235 sgg., ne ha dato un riassunto particolareggiato, fondato specialmente sopra i *Commentarj* cit. di Pio II.

CAPITOLO III.

La Toscana.

La diffusione della Lauda Umbra avvenne nella Toscana simultaneamente che nelle altre regioni contermini. Dato pure che colà i *Laudantes* della Vergine si fossero spinti sino a elaborare una lor propria lirica, più artificiosa della semplice giaculatoria originaria, certo è che, allorquando coloro adottarono le pratiche de' Disciplinati, a quella lirica venne a sovrapporsi o con essa a confondersi la lirica generatasi nell'Umbria. Compagnie di Disciplinati, sia sostituitesi a quelle de' Laudesi, sia sorte per iniziative nuove, ce ne furono dappertutto in Toscana: si serbarono i Capitoli di quelle di Lucca, di Pistoia, di Prato, di Volterra, di Pomarance, oltre che delle altre che ricorderemo fra poco. Echi della primitiva lirica de' Laudesi potrebbero cogliersi, secondo accennai dianzi (v. p. 306), ne' Laudarj di Arezzo, di Cortona e di San Sepolcro. In ogni modo, è da ricordare che contemporaneo di Jacopone fu quel Garzo dell'Incisa, antenato probabilmente di F. Petrarca, il cui nome spunta fra le Laude Cortonesi, e che queste accusano la mano di un poeta ricercato.

Una notevole fioritura lirica religiosa si ebbe inoltre nella Toscana, e non nella Toscana soltanto, al tempo in cui la regione, nell'anno 1399 e ne' successivi, fu percorsa dalle moltitudini de' Bianchi; le quali, mosse dal Piemonte, dilagarono sin nell'Umbria, nel Lazio e negli Abruzzi, rinnovando lo spettacolo delle autoflagellazioni cruente, accompagnate da canti e talvolta anche da miracoli sapientemente preordinati. Conseguenza del rinato spirito flagellante fu allora, da un lato, l'istituzione degli Ingesuati, dall'altro, una larga ripresa della composizione di Laude liriche. Più tardi, Compagnie di Bianchi si giustapposero a quelle de' Disciplinati. Le liriche del Bianco da Siena e, per restare entro i confini della Toscana,

buon numero di quelle della grande raccolta Chigiana (cod. LVII, 266), oltre che di altre raccolte minori, uscirono da quel moto.

Malgrado cotali avvenimenti, la Lauda Drammatica de' Disciplinati seguì il corso naturale del suo svolgimento organico. Il quale, in Toscana, non fu punto difforme da quello che era in Aquila e in Roma. Monumenti della più antica elaborazione della Lauda Drammatica Umbra in Toscana, non ne restano che in Siena e in Firenze. E purtroppo, anche in questi due centri, il numero di essi è talmente scarso che non sarebbe possibile di classificarli, qualora non ne esistessero altrove i termini di comparazione. Le perdite sono gravi: presso che tutt'intiero il repertorio teatrale Toscano del sec. XIV e della prima metà del XV, è scomparso!

All'incontro, a partire dalla metà del sec. XV, ecco che la suppellettile si fa, a un tratto, sì doviziosa da raggiungere una cifra di gran lunga superiore a quella degli altri paesi. È il grande Teatro Fiorentino dell'età Medicea. Uniforme nella struttura esterna, cotale letteratura poteva dare, un tempo, l'impressione di cosa sorta tutta in una volta, sotto l'impulso di una vigorosa spinta individuale. Un esame più attento, dopo quanto siam venuti osservando ne' paragrafi precedenti, ci conduce adesso a distinguervi varj momenti di formazione. Si va, in sostanza, anche qui, dalla breve e semplice Rappresentazione, pari in dimensioni alla Lauda Perugina, sino a quella, complessa e spettacolosa, comportante una recita in più giornate.

Nello studiare il Teatro Fiorentino, mirerò principalmente a illustrarne lo svolgimento letterario: sarò più succinto per quel che riguarda il lato scenografico, il quale ebbe già un illustratore tanto informato quanto sagace in A. D'Ancona.

I.

Siena.

I Disciplinati di Siena. Il Laudario di Santa Maria *della Scala*. Il Laudario di *Santa Caterina* martire: l'*Adorazione de' Magi*, la *Natività*, la *Santa Caterina*. L'*Apparizione ad Emmaus*.

Secondo Girolamo Gigli, introduttori della Disciplina in Siena sarebbero stati i Domenicani, i quali vi avrebbero istituite le Confraternite: di *Santa Croce*, detta poi di *San Domenico*, di *San Bartolomeo*, del *B. Andrea*

Gallerani, di *San Pietro Martire* e di *San Tommaso d'Aquino* (1). Vi esistevano, inoltre, fra il XIII e il XV secolo, le Compagnie: di *San Giovanni della Morte*, della *Madonna di Bolgione*, di *San Bernardino* al Prato di Camollia, di *Santa Caterina da Siena* in Fontebranda, de' Disciplinati di *San Girolamo*, di *Santa Caterina della Notte* ed altre (2).

Ma di tutte la più antica, la più cospicua e la più celebre era quella di *Santa Maria dell' Ospedale della Scala*, la quale accoglieva anche genti del contado. Gli eruditi pretesero, più tardi, di riferirne le origini nientemeno che all'epoca della Chiesa militante, visto che que' Disciplinati si adunavano in un locale sotterraneo, donde venne loro l'appellativo di *Tenebrosi* (3). Benemerita della pubblica beneficenza, oggi è convertita nella Società detta delle Pie Disposizioni. I più antichi Capitoli che se ne hanno datano dal 1295; essi furono riformati nel 1392, nel 1398, nel 1399 e nel 1400 (4). Ne' Capitoli del 1295, al § XIV, si legge:

> Come si canti a la Disciplina. Anco, che, quando si fa Disciplina, el Priore sia tenuto di fare cantare alcuna Lauda e alcuna altra santa cosa, a laude de Jesu Cristo.

Rimane altresì il catalogo della libreria dell'associazione, compilato nel 1492; se ne apprende che, oltre a' libri liturgici, vi si custodivano « quindici volumi di libri tutti vulgari ». Uno di questi è descritto con le parole seguenti:

> Uno libro vulgare, scritto a penna, in carta pecorina, de la *Passione* de Jesu Cristo in rima, con certa *Meditazione* innanzi de la Passione di Cristo, la quale comincia *Hodie si vocem meam audieritis*. E doppo la *Passione* sonno molte Laude di Frate Jacopone da Todi. Legato in tavole, cuperto di cuoio con due affibbiatoi, nel principio del quale v'è un *H* miniata ad oro, e dentrovi dipinta la figura della Pietà (5).

Questo libro si identifica, senza fallo, col Cod. I, VI, 9 della Biblioteca Comunale di Siena, il quale contiene per l'appunto una copia del poemetto di Cicerchia, una raccolta Jacoponica e altre Laude che il vecchio

---

(1) G. GIGLI, *Diario Sanese*, Lucca, 1723, II, p. 71.

(2) Un elenco v. nell'op. testè cit., I, p. 514.

(3) Ibid., I, p. 391 sgg.

(4) L. BANCHI, *Capitoli della Compagnia de' Disciplinati di Siena de' secoli XIII, XIV e XV*, Siena, 1866. Prima edizione, Siena, 1818; a cura di L. DE ANGELIS.

(5) Ibid., p. 107.

catalogatore poteva credere pure del poeta di Todi. Una nota fa conoscere che il codice era « Societatis Disciprinatorum Ospitalis Sancte ... », essendovi stato cancellato: « Mariae de Scala ». Vi si legge la data del 1330 (1).

Noi abbiamo, in questa raccolta, il Laudario ufficiale de' primi Disciplinati di Siena. Esso non è simile a' Laudarj di Perugia: sia per la costituzione, sia per la qualità delle composizioni, sia pel fatto di avere accolto anche Laude di Jacopone, sia, infine, per l'età, presenta una notevole analogia col Laudario di Urbino; onde ci riconduce al momento più antico della storia della Lauda, quando non si erano ancora divulgate al di fuori di Perugia né la notizia de' riti introdotti da' Perugini, né la letteratura di costoro. Quelle Laude, infatti, in stanze di Ballata minore, trattano, come le Urbinati, un unico soggetto: i dolori della Vergine, e sono di que' Monologhi e Dialoghi, di quelle minuscole scenette a tre personaggi, che si recitavano nel centro dell'Oratorio, durante l'uffizio, accompagnate dal canto corale de' Fratelli e con un apparato scenico de' più semplici. Esse sono tutte uniche, all'infuori di due.

1. *Or piangiam con la scurata.* Precede un Coro di Devoti, invitante a piangere con Maria, formato dalla ripresa. Entra poi in iscena la Vergine, che dice, fra l'altro:

> O fratelli, or piangete
> co la trista, et voi, sorelle;
> et dite se voi sapete
> dello mio Filliuol novelle.

Un anonimo, che la incontra per la strada, le comunica come il Figlio è battuto alla colonna. Il dialogo prosegue per altre 6 stanze, sino al punto in cui la Vergine prega le « sorelle » di accompagnarla al Monte Calvario (2).

2. *O Figliuolo de la trista, Figliuolo.* Monologo della Madre a' piedi della Croce.
3. *Oimé trista, Figliuol, di me lassa.* Lamento simile al precedente.

---

(1) Dalla descrizione che di questo Ms. fa G. Rondoni, *Laudi Drammatiche dei Disciplinati di Siena*, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, II, p. 274 sgg. risulta che il volume non ha subito che qualche alterazione ne' connotati esteriori. Il Rondoni notava che il Ms. combina, in molte parti, con un altro di cui parla Frà Mariano da Siena nel suo *Viaggio in Terrasanta*, ma ne escludeva l'identità, giacché quest'ultimo datava, se lo scrittore non s'ingannò, dal 1364.

(2) L'editore ha stampata questa Lauda scindendola in due. L'unità di essa è provata dall'identità della rima della chiave e dalla continuità del contenuto.

4. *Or udite la dolente.* Dialogo, ripartito stanza per stanza, fra la Vergine e un anonimo, mentre Gesù è legato alla colonna e la Croce è apparecchiata. È anche nel Laudario Assisiate della Oliveriana (v. p. 312, n. 18).

5. *Merciè, genti, con pietate.* Lirica. Le genti narrano i patimenti di Gesù e le angosce della Vergine.

6. Scena a' piedi della Croce. Prima parla la Vergine alle donne, poi a Cristo. Cristo risponde e, dopo di lui, parlano anche Giovanni e la Maddalena.

7. Accodate alla precedente, vi sono due stanze, che sembrano appartenute a una Lauda della Resurrezione. Maria, avendo chiesto alle donne novelle del Figliuolo che, morendo, avevale promesso di risuscitare, queste rispondono:

> Dolce suora, noi el vedemo,
> come pelegrin andava ...

8. La Vergine narra la storia della Passione.

9. *Or piangiamo chè piange Maria.* Prima il Coro de' Fedeli, poi il Lamento della Vergine.

10, 11, 12. Altri Lamenti della Vergine.

13. *Davante a una colonna.* Narrativa. TENNERONI, p. 93.

14. *Piangiam co gli occhi e co lo core.* Lirica. È anche nel Laudario di Arezzo, cit. a p. 306.

15. TRACTATO DE SANCTA MARIA. Poemetto narrativo, in cui si riferisce un dialogo tra Maria e la Croce, in decima rima. Le rubriche: *Responde la Donna*, *Responde la Croce*, probabilmente erano lette. Gli ultimi versi sono i seguenti:

> Questa Legenda che fra voi si bande
> tucta l'ho decta per lei onorando.
> Per colui che fece questi versi
> et per me pregate Dio che non sia de li spersi.

16. *Al cuor m'è discesa gran pietanza.* Poemetto come il precedente, in cui si narra la storia di Gesù.

17-20. Principj di Laude Jacoponiche.

Nessun altro Laudario è registrato nell'Indice. L'Inventario de' beni mobili della stessa Compagnia, compilato pure nel 1492, non elenca nessun arredo teatrale. Dovremo concludere da ciò che presso i Disciplinati della Scala l'uffiziatura drammatica si sia mantenuta costantemente quella primitiva?

Checché ne sia, in Siena, nel sec. XIV e nel XV, altri Disciplinati recitavano drammi sacri. Il Teatro Senese dové essere ben più cospicuo di quanto facciano conoscere le scarse reliquie che se ne serbarono.

Io non esiterei a ravvisare nel cod. I, II, 33 della Biblioteca Comunale di Siena un Laudario della Compagnia di *Santa Caterina della Notte*;

innanzi tutto per ciò, che la Rappresentazione principale contenutavi è una grande Rappresentazione della vita e del martirio della Santa Alessandrina; poi, perché entrambe le assicelle che racchiudono il volume recano inciso un grosso *K*, che era il monogramma della Santa stessa (1).

Le poche composizioni riunite in questa raccolta, nel sec. XV, appartengono a tempi diversi. Vi troviamo: 1.° una Lauda pasquale di tipo Perugino; 2.° Rappresentazioni in ottava rima di tipo Fiorentino; 3.° una Rappresentazione amalgamata con le une e le altre; 4.° una grande Rappresentazione di *Santa Caterina*.

Lauda pasquale, di tipo Perugino, è una *Rappresentazione et Festa de' Magi*. Mutilo qui, questo componimento si conserva integro in una raccolta Fiorentina, di cui diremo nel paragrafo seguente. È uno di que' testi che circolarono qua e là, senza che sia dato oggidì di determinarne con sicurezza il luogo d'origine. Che esso non sia stato composto né in Siena né in Firenze, lo dimostrano le rime come: *cielo* e *bello*, *tutti* e *venuti*, *venuti* e *condotti*, *smarrita* e *diritto*, *beato* e *facto*, e molte altre simili.

In ottava rima sono: una *Rappresentazione del Vitel Saginato*, e una *Natività*, venute esse pure da Firenze. Il *Vitel Saginato* si ritrova anche fra le Rappresentazioni a stampa; la *Natività* si ritrova nella raccolta testè ricordata.

Con ottave di questa *Natività* e con stanze de' *Magi*, fu messa su una terza Rappresentazione del *Natale*: strana contaminazione, invero, ma degna di esser segnalata quale documento della poca importanza che gli allestitori degli spettacoli davano alla parte letteraria, al confronto di quella che davano alla parte scenica. Le istruzioni sceniche vi sono abbastanza particolareggiate, e valgono a fornirci un'idea precisa dell'andamento dell'azione. Riferirò quella che precede il testo:

Alla festa della Natività di Christo, in prima sia ordinato e' Pecorai con pecore et cani et cornamuse et quello bisogna loro. In prima venga un Angelo infra la Messa sopra alla capannuccia, con lume in mano, al tempo della Gloria, et annuntii la « Gloria « in excelsis Deo ». El Coro risponda, et gli Angeli sièno di rieto alla vela del palco,

---

(1) Notizia di questo Ms. fu data da me nel 1890, *Di un Codice Senese di Sacre Rappresentazioni*, in *Rendiconti della R. Accademia de' Lincei*, Classe di scienze morali storiche e filologiche, VI, P. 1, p. 304 sgg.

rispondino. Detto « Ite Missa est », uno Angelo apparisca et annuntii la Festa. Annuntiato che à la Festa, se ne vada tra' Pecorari et stia in luogo celato infino che è nato Yhesù. Nato Yhesù, esca fuori et annuntii a' Pastori quello che debba annuntiare; et subito si faccia tra' Pastori uno scoppietto et un balenò, al tempo lecito. Annuntiato che à l'Angelo, la Vergine Maria con Joseph et una Ancilla si vada a ffare scrivere, et torni et vada sul palchetto. Giunta in sul palchetto et ordenato ogni cosa, venghino due Angeli et scuoprino la vela et nasca Yesù; et l'Angelo apparisca a' Pastori. Et subito gli Angioli saranno alla capanna, eschino fuori et faccino coro con grande riverentia, adorino el Signore, et mentre che vengono e' Pastori, ballino; et l'Angelo che à annuntiato a' Pastori si parta da lloro et venganе alla capanna cogli altri, et cantisi quattro stanze del « Verbum caro », mentre che si fascia el Fanciullo; et fasciato il Fanciullo, e' Pecorai venghino ad orare.

Come nelle Rappresentazioni Romane, così anche in queste Senesi, la rima di chiave delle stanze di Ballata fu lasciata in bianco, ancorché si trattasse di composizioni brevi.

Ma il componimento più notevole della raccolta, è la *Santa Caterina* (1). Essa è divisa in Tre Giornate, consistenti complessivamente in 204 stanze, cioè in 1632 versi, ed è tutta al modo pasquale: la sola Rappresentazione di grandi dimensioni che il Teatro Italiano del Medio Evo abbia prodotto in tal forma.

La Prima Giornata metteva in iscena la conversione e il battesimo della fanciulla; la Seconda, l'imprigionamento e il martirio dei giudici convocati dall'Imperatore per confutare le dottrine di lei; la Terza, la conversione de' cortigiani e dell'Imperatrice, il martirio di essi e quello della Santa. Ciascuna Giornata si apriva con l'Annuncio dell'Angelo e si chiudeva con la Licenza. Nella Licenza della Prima Giornata, l'Angelo diceva:

Buona gente che quie
Per divotione sete congregati,
Domane, a mezo die,
Piacciavi d'esser tutti qui tornati;
All'ora et tempi usati,
La bella storia vi vogliam mostrare (*corr.* seguire),
E come fu il martire
Di sancta Caterina ve sia seguito (*corr.* mostrato).

(1) In seguito alla mia notizia, ne pubblicò il testo intiero G. Rondoni nel *Bullettino Senese di Storia Patria*, II, 3-4.

Nella fine della Seconda:

> Noi non possiam seguire
> Per oggi più la storia a voi mostrata;
> Piacciavi di venire
> *Domani a mezzo dì, all' ora usata.*

La Rappresentazione era tutta cantata, secondo comportava la sua forma strofica. Nel punto in cui Massenzio apprende essersi tutti i suoi familiari convertiti al Cristianesimo, una nota marginale aggiunge che egli debba « ascendere tre gradini e *cantare a gran voce* ». L'azione è fredda, come di consueto: tuttavia l'autore, che fu un certo *F.*, si studiò di vivificarla, introducendovi una scena da osteria: espediente che si ripeterà tante altre volte nel Teatro Fiorentino. L'Imperatore ha spacciato de' corrieri in tutte le parti del mondo per convocare « filosofi, stregoni e gran dottori » a confutare le dottrine della giovane Cristiana. Costoro arrivano e vanno a posare all' *Oste del Falcone.* Ivi i corrieri incominciano dal chiedere di essere pagati; e quando si sborsano loro duecento fiorini, uno di loro dice:

> Io vo la parte mia
> Ch' io non vo più con voi venire in cerna.

> Un altro corrieri:

> Se non mi dài la mia,
> Ti rompo il capo con questa lanterna!

> Chiarato corrieri:

> Andiamo alla taverna
> Et lì berrem del corso e del trebbiano,
> Et poi di mano in mano
> A ciaschedun darò la sua ragione.

> Uno corrieri:

> Or che noi siam pagati
> Voliamo andare a bere et a mangiare,
> Perché semo affamati;
> Se de vi pare, andiamci a rrinfrescare.

UN ALTRO CORRIERI:

Io me gli vo' giuocare:
Se c'è nessun che vogli giucar meco,
Intenda quel ch'io dico:
Nessun ne voglio, o io gli addoppierone.

Un'ultima Lauda drammatica Senese, estravagante, perché leggesi in due miscellanee, l'una del sec. XV, l'altra del 1502, è una *Apparizione ad Emmaus* (1). Essa parafrasa il racconto del Vangelo, ampliando talora le parlate. Singolare la forma metrica, che è bensì la stanza di Ballata, ma non quella della Ballata Perugina, composta di settenarj ed endecasillabi, bensì unicamente di endecasillabi. L'espressione vi è talora graziosa, come in questa stanza, in cui Luca e Cleofas invitano il Pellegrino a sedere a tavola:

Questa è la nostra casa, o Pellegrino,
Etcho la mensa e chi sarà 'l tuo stare;
Ecco la tovaglietta, el pane, el vino;
Or mangia, ch'el buon pro ti possa fare;
E non estante ch'abbi a longha andare,
Merciè di Dio, sarai bene alberghato.

Non altro resta del vecchio Teatro Senese (2). Già a' tempi a cui risaliamo con questi documenti, esso soggiaceva alla influenza potente del Teatro di Firenze!

---

(1) Notizia e testo dati da me nel 1892, in *Rendic. della R. Accademia de' Lincei*, Cl. di scienze mor. stor. e filol. S. V, vol. I, p. 769 sgg.

(2) Rimane notizia del festeggiamento che i Senesi fecero in occasione dell'elezione di E. S. Piccolomini a Sommo Pontefice, nella storica Piazza (agosto 1458). Ivi fu cantata la messa, e, prima dell'elevazione, « sublata vela », si fece apparire il Paradiso, tra suoni e canti. Poi fu rappresentata la scena dell'Assunzione della Vergine: dagli Angeli « ritmi et numeri ad « id compositis canebantur »; D'ANCONA, *Orig.*[2], I, p. 282, ove sono ricordati altri spettacoli congeneri, del 14 e 15 giugno 1450, per celebrare san Bernardino e santa Caterina. Il D'ANCONA ricorda, inoltre (I, p. 100 sgg.), la commemorazione che soleva farsi in Siena, nel sec. XV, della notizia dell'assoluzione dalla scomunica, recata dal B. Sansedoni, congiuntamente con quella della vittoria di Montaperti, e i *Giuochi Giorgiani* in cui figuravasi il combattimento di san Giorgio col Dragone, in una selva. Ricorda, infine, la festa, celebrata nel 1503, in occasione dell'elezione di Pio III, nella quale figuravano la Vergine, il Papa e i Santi Senesi, pronuncianti delle ottave e cantanti una Lauda.

II.

Primordj del Dramma in Firenze.

I Laudesi. I Disciplinati. Laude arcaiche. Laude « pasquali »: l'*Assunzione*, la *Natività*, il *San Bartolommeo*. La *Discesa al Limbo*. Vestigia di *Laudes Evangeliorum* Fiorentine.

Firenze fu la patria de' Laudesi. La prima Compagnia vi sorse, a quel che pare, secondo ricordammo più addietro, nel 1183. Nel sec. XIII e nel XIV, il numero de' Laudesi si moltiplicò. Si ricordano: la *Compagnia Maggiore della V. M.*, ossia quella del *Bigallo*, promossa da s. Pietro Martire, al tempo della campagna antiereticale fatta da lui in Firenze nel 1244; la *Compagnia de le Laude*, che si adunava in Santa Maria Novella, ed era stata fondata essa pure nella medesima occasione; la *Societas Laudum Ecclesiae Sanctae Mariae* dell'Annunciata, esistente prima del 1273; la *Societas Laudum Sanctae Crucis*, anteriore al 1278; la Compagnia di San Gillio (Egidio), anteriore allo stesso anno; quelle di *Santa Maria del Carmine*, anteriore al 1280, di *San Zanobi*, istituita il 23 giugno 1281 sotto il titolo di *Santa Reparata*, della *Madonna dell' Or San Michele*, istituita il 20 agosto 1291, la *Societas Beatae Mariae loci fratrum Sancti Spiritus* e qualche altra minore (1). Compito degli affiliati a queste corporazioni era di cantare le Laude della Vergine, ogni sera, sull'imbrunire, in coro. Vi erano degli ufficiali addetti a questa funzione: i « governatori » o « rettori de le Laude ». Presso i Laudesi di Santa Reparata esisteva una scuola di canto delle Laude, ove si impartivano le lezioni alla Domenica. Di quelli dell'Or San Michele si apprende che solevano cantare le Laude serotine dinanzi all'immagine della Donna, « al pilastro sotto la « loggia » (2).

(1) DAVIDSOHN, *Forschung.* cit., IV, p. 425 sgg. V. anche L. PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza e d'istruzione elementare gratuita della città di Firenze*, ivi, Le Monnier, 1853.

(2) Nel 1365, allorquando la Vergine fu proclamata avvocata speciale della Repubblica, fu ordinato che, in ciascun anno, il dì dell'Assunzione, la Signoria, nel maggiore apparato di pompa, o in « maestà »,

È da notare che i documenti parlano unicamente di Laude in onore della Vergine, e non fanno verun accenno a Laude di altro argomento: noi abbiamo già segnalato un saggio di tal genere di composizioni (v. p. 240). Dobbiamo pertanto ritenere che, qualora, in qualche raccolta proveniente da qualcuna di quelle associazioni, si rinvengano Laude di altro argomento, queste siano di data più recente e vi si siano introdotte allorquando fra' Laudesi incominciarono a prevalere le consuetudini de' Disciplinati, le Compagnie de' quali venivano prendendo piede anche in Toscana. Anzi, lo stesso fatto che ne fu compilata una raccolta è dovuto a imitazione de' Disciplinati; ché a' Laudesi, per adempire al proprio ufficio, bastava, in origine, un semplice foglio, scritto a grandi lettere, « notato » e tenuto spiegato sur un leggio. In Santa Maria Novella, a questo foglio fu sostituita addirittura una tavola in gesso (1).

Una raccolta di poesie di Laudesi fu messa a stampa, nel 1870, da E. Cecconi (2). Egli non diede altre indicazioni del codice, se non che era « di buona e grande lettera » e risaliva alla prima metà del sec. XIV. Quanto alla provenienza, la attribuiva a una Compagnia di *Sant' Eustachio*. Il Davidsohn non ha raccolta alcuna notizia intorno a questa associazione, che l'autore vide ricordata altrove. In onore di sant'Eustachio vi sono bensì due Laude; ma in una (XXVII) è detto:

> Chi vuole andar per buona via
> Entri nella *Compagnia*
> *De la Vergine Maria.*

D'altra parte, vi sono anche Laude per Santi titolari di altre Compagnie di Laudesi, ad es., per san Zanobi.

---

come allora dicevasi, dovesse recarsi all'Oratorio di Or San Michele e farvi offerta di cera; ma il Gonfaloniere, invece di cera, offriva un canestro di frutta, che deponeva sull'altare. Dal 1386 furono obbligati all'offerta anche i rettori delle chiese e i superiori di molte case monastiche. Nel 1388, la Signoria ordinava che, in tutti i sabati e nei giorni dedicati a Maria, i suonatori di pifferi e viole che stavano al servigio de' Priori, dovessero andare a suonare alle Laudi che si cantavano nell'Oratorio e « farvi mattinata ». PASSERINI, op. cit., p. 435 sg.

(1) V. DAVIDSOHN, op. e loc. cit.

(2) *Laudi di una Compagnia Fiorentina del sec. XIV*, Firenze, all'insegna di Sant'Antonino, 1870.

Le Laude del Cecconi, composte tutte ne' varj metri della Ballata, hanno per caratteristica, all'infuori di qualcuna di Jacopone, la brevità, come quelle che erano destinate a esser cantate poco prima o poco dopo l'*Angelus*. La maggior parte sono per le ferie « de tempore ». Taluna è indubbiamente molto antica; per es. la Lauda XXVIII, che è in forma di giaculatoria, come le *Laudes* della *Schola Cantorum* di Roma (1). Le parole *laudiamo*, *laudate*, *laudato* ecc. tornano di frequente sul principio di parecchie composizioni (cf. p. 307). Concludendo, noi abbiamo in questa raccolta, monumenti di due diversi momenti della vita de' Laudesi: del momento anteriore e del momento posteriore alla propagazione della poesia de' Disciplinati. Non tutte le consuetudini di questi ultimi però vi si rispecchiano: infatti nessuna di quelle Laude è a personaggi.

Compagnie di Disciplinati furono costituite in Firenze, nella prima metà del sec. XIV. Le nostre informazioni sono, al riguardo, meno copiose.

La più antica Compagnia fu fondata, per iniziativa de' Domenicani, il 1° gennaio del 1334. Essa si adunava in San Domenico, nella Cappella de' Santi Simone e Taddeo, e si chiamava *Compagnia e Fraternita de' Disciplinati della Misericordia del Salvatore*. Era conosciuta altresì col nome di *Gesù Pellegrino*. Possedé un cospicuo patrimonio e durò sino alla soppressione Leopoldina del 1785. Se ne serbano i Capitoli, riformati nel luglio del 1354 (2).

---

(1)

Benedetta sia tu, Madre di Dio vivente,
Che portasti lo prezzo della gente!
O gloriosa Donna.
Benedetta sia tu, istella matutina
O gloriosa Donna.
Che portasti la nostra luce divina
O gloriosa Donna.
Benedetta sia tu, Madre di Gesù Cristo
O gloriosa Donna.
Che portasti lo nostro Amor dolcissimo
O gloriosa Donna.
Che portasti il nostro dolce Amore,
O gloriosa Donna.

(2) *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati della Città di Firenze*, pubbl. da P. Ferrario, Padova, 1871 (nozze Carlotti-Cittadella Vigodarzere). Le notizie storiche furono comunicate all'autore da L. Passerini. Il P. E. Richa, *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, T. III, p. 102, cita un libro di ricordanze dei frati Domenicani di S. Maria Novella, ove si legge: « A' dì 4 novembre del 1333, vi « furono alcuni cittadini, i quali, per separarsi, in certo modo e in certi tempi, « dalle cose del mondo e darsi al servigio « divino, si ritirarono dietro alla chiesa di « S. Maria Novella, et de' loro proprj « denari edificarono la cappella di S. Simone e di S. Taddeo, oggi detta del « Pellegrino, e quivi, a' dì 1° di gennaio « del 1333 *ab Incarnatione* (1334, stile comune), si cominciarono a radunare e, per « avere ferma regola e modo certo di vivere nei santi esercizj, ordinarono alcuni

Che qualcuna delle vecchie Compagnie « delle Laude », pur continuando a chiamarsi così, si desse gli ordinamenti de' Disciplinati, non è da mettersi in dubbio. In Firenze, durante il sec. XIV e il XV, esistevano diverse associazioni religiose laicali, da' nomi svariati, che non è facile di identificare, visto che il nome popolare, usato talora persino negli atti pubblici, non sempre corrisponde al nome ufficiale o a quello che il sodalizio si era dato al tempo della sua fondazione (1). Così la Compagnia di *Sant' Agnese delle Laude*, ricordata in documenti del sec. XV, è la stessa cosa che la Compagnia di *Santa Maria del Carmine* (2), la quale aveva, tra' suoi ufficiali, gli « insegnatori de le Laude » (3). La Compagnia de' *Laudesi di Santa Maria e dello Spirito Santo* è designata spesso con la denominazione *del Pippione* (4).

« Capitoli, i quali poi l'anno 1354, nel « mese di luglio, furono riformati et appro- « vati da Monsignor Francesco Vescovo « di Firenze ».

(1) « In Firenze », scrive il PASSERINI, op. cit., p. 408 n., « furono istituite, nei « tempi antichi, innumerevoli Congrega- « zioni di fedeli, uniti in santo vincolo per « onorare insieme l'Altissimo e per aiu- « tarsi scambievolmente l'un l'altro nelle « proprie necessità ».

(2) « I Laudesi del Carmine ... dettero « principio alla Compagnia dell'*Agnese* »; PASSERINI, op. cit., p. 408.

(3) C. Paoli trovò nell' Arch. di Stato di Firenze notizie di spese fatte da questa Compagnia, nel sec. XV, per la Festa dell' Ascensione. Non si tratta però di spese fatte per Rappresentazioni Drammatiche, come parve al D'ANCONA, I², p. 409 n., sì bene per Rappresentazioni fisse.

(4) « *Spedale del Piccione*. Ecco un « altro Spedale mantenuto già un tempo « a spese d'una pia Confraternita che si « adunava in S. Spirito, sotto il titolo di « *Laudesi di Madonna S. Maria e dello* « *Spirito Santo*, e che si chiamava del « *Piccione*, dalla colomba, noto simbolo « del Paraclito ». L. PASSERINI, op. cit., p. 120. Il PASSERINI, op. cit., p. 188 sgg., ricorda altresì una *Compagnia di S. Niccolò*, che si adunava in Oltrarno, nella chiesa dedicata a questo Santo, e ne riporta l'origine *probabilmente* a una di « quelle « sante aggregazioni di fedeli che si isti- « tuirono nel sec. XIII presso che in tutte « le chiese ove si venerava qualche imma- « gine di Maria, e che si chiamarono de' « *Laudesi*, perché solevano, nel sabato e « ne' giorni festivi, radunarsi per cantare « delle Laudi in onore della Madre di « Dio ». La Confraternita si chiamava anche del *Ceppo* e mantenne l'Ospedale de' SS. Filippo e Jacopo. Lo stesso scrittore, op. cit., p. 483, ricorda altresì una *Compagnia di S. Maria della Croce al Tempio*, detta de' *Neri*, principiata intorno al 1343, ma costituita definitivamente il 25 marzo 1347, presso la chiesa di S. Giuseppe. Intorno alla celebre Arciconfraternita della Misericordia, sulla quale non m'intrattengo perché non sembra avere stretta attinenza col nostro soggetto, può vedersi lo stesso PASSERINI, op. cit., p. 440 sgg.

I due più antichi Laudarj di Firenze che possediamo, in cui siano componimenti drammatici, appartennero alla Compagnia di Santo Spirito e a quella di San Giglio. Entrambi della prima metà del sec. XIV, contengono anche composizioni di data anteriore. Essi appartengono al periodo stesso a cui risalgono il Laudario di Urbino, più importante però da altri lati, e quello della Scala di Siena. Infatti, i due Fiorentini sono prevalentemente lirici, la parte drammatica consistendo in poche composizioni, a Monologo e a Dialogo, aventi per unico argomento i dolori della Vergine e la « Mutua Lamentazione » della Madre e del Figliuolo.

Il Laudario di Santo Spirito, da segnalarsi altresì per la notazione musicale e per le belle miniature a oro e a colori che lo adornano, è ordinato secondo il calendario ecclesiastico. Fra le altre Laude, vi si frammischiano, come ne' Laudarj coevi, ma non nella quantità di quello di Urbino, alcune di Jacopone (1). Contiene in tutto 96 componimenti. Di essi ben 39 hanno comune con quelli del Cecconi la ripresa, ma ne differiscono per il resto: ciò che ne attesta l'antichità. Tutte sono in stanza di Ballata; la verseggiatura, in parecchie, è assai artificiosa, con rimalmezzo e *coblas capfinidas*: sono opere di autori scaltriti nell'arte, quali erano Jacopone e, fra' Toscani, come dissi, Garzo dell'Incisa.

Le Laude monologate sono in persona della Vergine. Comuni ad altre raccolte, compresa la Urbinate, dalla quale divergono spesso per la lezione, denotano la loro appartenenza al fondo più antico della Drammatica Italiana. In tutte, salvo che nella prima, la ripresa, lirica, è cantata dal Coro; le stanze drammatiche dall'attore o dagli attori.

1. *Ogne mia amica e ben vogliente.* Comune al cod. Urbinate; cf. p. 253, n. 8.
2. *Plange Maria cum dolore.* Altri dieci Mss.; TENNERONI, p. 214.
3. *Voi che amate il Creatore.* Altri undici Mss.; TENNERONI, p. 263.
4. *Or piangiamo chè piange Maria.* Altri sei Mss.; TENNERONI, p. 194.
5. *Davanti a una colonna.* Altri dieci Mss.; TENNERONI, p. 93.
6. *Salve, Virgo pretiosa.* Altri tre Mss., più recenti; TENNERONI, p. 231. Liriche la ripresa e la prima quartina. Segue poscia il Dialogo tra san Bernardo e la Vergine; è una parafrasi del *Dialogus* ripetutamente ricordato.

---

(1) A. BARTOLI, *I Mss. Italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, ivi, Carnesecchi, 1879, p. 139 sgg. (Cod. Magl. II, I, 122).

Il Laudario di San Giglio ripartisce i 106 componimenti per materie: *Laude del Signore, della Passione, della Vergine Maria, delli Appostoli, di Santi Martiri, delli Santi Confessori, della Vergine* (1). Si allude alla Compagnia in una Lauda del terzo gruppo:

> Que' son di croce segnati,
> cherici, laici e frati,
> a voi, Madonna, siam racchomandati,
> che sempre steano in vostra signoria.
> Croce tegnon bianch' e vermiglia
> per esser di vostra famiglia:
> la bianca a voi si rasomiglia,
> l'altra a lo tuo Figlio, Virgo pia ...
> Messer Santo Gilio de Proença,
> concedine a nnoi di far penitenza ...

Tre Laude sono Monologhi della Donna, preceduti, al solito, da un canto corale, e si ritrovano in altre raccolte:

1. Lauda della Passione di Cristo. *Ogn' uomo abbia intendimento.* Comune al Laudario del Cecconi; TENNERONI, p. 180.
2. Lauda del Lamento del Signore. *Voi che amate il Creatore.* Come nel cod. precedente.
3. *Or piangiamo ché piange Maria.* Id.

Ma il fatto più significativo della raccolta di San Giglio è che ivi ci si imbatte, per l'unica volta in Firenze, con una Lauda al modo « passionale »; ed è questa la più antica testimonianza del diffondersi che aveva fatto in quella città la Poesia Drammatica Perugina. È uno di que' terzetti tra Maria, Gesù e Giovanni, ne' quali possono ravvisarsi i saggi più primitivi del dramma regolare Italiano.

> [GIOVANNI:]
>
> Cum profundato dolore
> ti volgio, Madre, annuntiare
> del nostro dolce Signore
> che iersera lo vidi pilgliare.
> Andiam, Madre, per provare
> s' el potessimo aiutare.

(1) BARTOLI, op. cit., p. 172 (Cod. Magl. II, I, 212).

[Maria:]

Oimé, trista aghiadata
di dolore vorrei morire;
tal novella m'ài contata,
non la posso soffrire.
Ché sanza nulla ragione
al mio Filgliuolo col te cagione (?).

[Giovanni:]

O Maria, ch'i' l'ò veduto,
che Giuderi l'ànno pilgliato:
a la colonna fort'è battuto,
en su la Croce l'ànno chiovato;
e per più ghiado una corona,
trista me, il capo li fera ...

Segue il dialogo tra Gesù e Maria e il pianto di costei, sino al colpo di Longino. Il componimento è incompleto.

Non c'è altro di drammatico ne' due Laudarj.

Di Laude in forma « pasquale » non si hanno in Firenze che tre esempj:

1.° Una Lauda dell'*Assunzione*, esistente, fra le molte liriche de' Bianchi (1), del sec. XV, nella grande raccolta Chigiana. È la stessa de' grandi Laudarj Perugini (v. p. 285) e dell'Assisiate Oliveriano (v. p. 312).

2.° La *Rappresentazione de' Magi*, conservata, oltre che nel cod. Senese di cui al paragrafo precedente, nel cod. Riccardiano 2893.

3.° Una *Rappresentazione di San Bartolommeo*.

Lasciando da parte l'*Assunzione*, che non è se non una semplice versione toscana della Lauda Perugina, e i *Magi*, di patria incerta e di dimensioni pari alle altre dell'Umbria (47 stanze), richiamiamo l'attenzione del lettore sopra il *San Bartolommeo* (2). Per essere una Rappresentazione « pasquale », essa è assai estesa (87 stanze); in tutto il resto è simile a quelle dell'Umbria. Come la *Sant'Apollonia* della Fratta, e come i *Magi*,

(1) Sono attribuite, ma senza alcuna buona ragione, a quelli di Siena; v. Tenneroni, op. cit., p. 29.

(2) Il D'Ancona, op. cit., I, p. 394, opinò che fosse composta in stanze di Ballata « per solo fastidio dell'ottava rima « e amore di novità ». È nello stesso codice Riccardiano 2893.

si apre e si chiude con l'Annuncio e con la Licenza dell'Angelo. L'Annuncio comprende la ripresa e la prima stanza. Siamo, dunque, in un momento poco più avanzato di quello del Teatro Perugino. E infatti, quantunque essa esista in una copia del sec. XV, la sua maggiore antichità è attestata, qua e là, dalle correzioni che si vedono apportate al testo. La recita era destinata senza dubbio alla festività del 24 agosto. La materia è tratta da Jacopo da Varagine (Cap. CXXI), il racconto del quale vi è seguito passo passo, senza alcuna modificazione e senza alcuna di quelle aggiunte artificiose, che saranno poi frequenti nelle Rappresentazioni Santoriali di Firenze, del sec. XV.

Astarotta (nell'India, secondo Jacopo da Varagine) vuol guarire gli ammalati che vanno a chieder grazia da lui. I sacerdoti ordinano a un banditore:

> Bandisci, banditore,
> acioché ognuno al ben fare si confermi,
> che Astarotto signore
> vuole liberare gli ammalati e gl'infermi;
> ch'eglino veri e fermi
> venghino dinançi a suo Comparitade:
> tutti aranno sanitade
> ciascheduno sarà sano et aiutante.

I poveri accorrono a frotte: ma, poiché i miracoli promessi, naturalmente, non si compiono, quelli hanno ricorso a Berit, altro idolo de' dintorni, per conoscere il motivo del mancato prodigio. Risponde Berit:

> Egl'è sì incatenato
> Astarotta vostro, che non può parlare;
> et àllo sì leghato
> uno che Bartolommeo si fa chiamare.

Costui è amico perfetto di Gesù; e, affinché essi possano rintracciarlo, ne dà i connotati. L'Apostolo viene infatti rintracciato, mentre egli opera de' miracoli. Tradotto davanti al Re, gli espone i Misteri della Redenzione e il Re si fa battezzare. Ma i sacerdoti si appellano al fratello del Re, che ordina il martirio dell'Apostolo. Durante il supplizio, il Santo gli dice:

> Chome non ài vergognia
> ch'el diavolo che è tuo Iddio vuoi ch'io adori?
> Et a me non bisognia

tuo' stati né ricchezçe né honori!
Dà tutti i tuoi tesori
a Cristo, che ti darà Paradiso!

Dice Uno, *dolendosi:*

Omé, che m'à conquiso
el brutto traditor ch'è sì sparlante!

Dice santo Bartholomeo, *poiché è scortichato, così:*

Or vedi che non muoio,
crudel tiranno; el cuoio m'à' levato.

I Servi *portano la pelle di santo Bartolomeo al Re e dicono:*

Noi ti diamo il cuoio
del tuo nimicho che è schortichato.

Dice il Re *a' Servi:*

Tosto sia su riçato
sulle suo spalle mettete la pelle!
Or va, porta novelle,
al tuo Gesù che è tuo amante ...

Unico saggio Fiorentino di Lauda Drammatica in sestine endecasillabe è quella che il Ms. Riccard. 1700, del sec. XV, che la contiene, intitola *Contrasto di Belzebù e Satanasso*, ma che meglio forse si chiamerebbe la *Discesa al Limbo* (1). In realtà, la Rappresentazione si apre con un dialogo fra' due esseri d'abisso; a questa scena segue quella de' Patriarchi anelanti la venuta del Redentore, poi il fragoroso spalancarsi delle porte infernali davanti a Gesù trionfante e la liberazione degli spiriti magni. Il soggetto è trattato nella Lauda Perugina del Sabato Santo (v. p. 282) e in una delle *Devozioni* Aquilane della Confraternita di San Tommaso (v. p. 348), ove è sviluppato ampiamente. Di notevole la Rappresentazione Riccardiana ha questo: che il dialogo iniziale, senza che le didascalie ne facciano cenno, si svolge in più tempi. Belzebù ha dato le tentazioni a Gesù nel Deserto e ne riferisce a Satana. Egli va e viene dall'Inferno alla Terra e viceversa, recando via via le nuove di quel che

(1) F. Roediger, *Contrasti Antichi, Cristo e Satana*, Firenze, alla Libreria Dante, 1887.

quivi avviene del Figliuolo di Maria. Riferisce così notizie del Consiglio de' Giudei, dell'arresto, del giudizio davanti a Pilato, della crocefissione ecc., sino al momento dello spirare. È da supporsi che ciascuna delle gite di Belzebù desse luogo a qualche intermezzo. E non è senza interesse per noi il vedere come un autore medievale faccia seguire dallo spettatore le scene più importanti della Tragedia, non già direttamente, ma nelle loro ripercussioni. Non si può negare che il procedimento sia assai drammatico. Nella storia del Teatro esso non è nuovo; ma l'autore ignorava i suoi grandi predecessori.

Questa *Discesa al Limbo* rappresenta la fase mediana tra la Lauda Umbra e la futura Rappresentazione Sacra Fiorentina, né più né meno che le *Devozioni* Aquilane. Il che è tanto più manifesto in quanto, chi ben guardi, al di sotto dell'endecasillabo, si discerne l'ottonario o il doppio quinario. L'ottonario fu portato a endecasillabo con inserzioni di piccole parole o con la reintegrazione delle voci tronche. Vi resta la cesura, sì da lasciare intatto l'uno o l'altro emistichio. Fattone cadere siffatta scoria, ecco l'ottonario o il doppio quinario tornare a brillarvi nella sua nettezza. Si consideri la sestina seguente:

O Satanasso, io voglio andare
sanza tardamento (*l.* -danza) tosto nel mondo
et co' Giudei voglio ordinare
la morte di Yesù così giocondo,
perché il suo vivere a nnoi fa danno,
tutta la giente converte predicando.

E quest'altra:

BELZABÙ A SATANASSO:

In sulla Crocie io voglio andare
per saper che modi esso tiene
e ffortemente *io* lo vo tentare
di levargli *via* tutte le *suo* pene
et di campallo *io* lo tentaraggio;
in questo modo '*lo* cognoscierraggio.

Che se poi nella rima *danno* : *predicando* dobbiamo scorgere un dialettalismo anteriore alla redazione attuale, se ne avrebbe una attestazione di più dell'assorbimento della letteratura non toscana da parte di Firenze.

Del Teatro Fiorentino del sec. XIV non abbiamo, come si vede, che qualche sparsa reliquia. Il più andò sommerso. Quelle reliquie son tali nondimeno da dimostrare, secondo accennai più addietro, che l'evoluzione della Poesia Drammatica seguì, nella capitale della Toscana, con le stesse norme con cui era seguita in Roma e in Aquila.

Domandiamoci ora se, frugando per entro al gran fondo drammatico posteriore, non si riesca per caso a rinvenirvi, rifuso in varia guisa, qualche altro rimasuglio di questi primi tempi, riconoscibile malgrado l'ottava rima.

Avremo occasione di ricordare, nel paragrafo seguente, una grande compilazione Cinquecentesca o Seicentesca di Rappresentazioni Fiorentine, di varia età e provenienza, ricucite insieme col criterio cronologico delle materie. Una sezione della compilazione comprende un gruppo di Miracoli di Gesù, e vi precede immediatamente le storie della Passione. Siffatto ordinamento è lo stesso de' Laudarj Perugini: i Miracoli si recitavano la Quaresima, il resto la Settimana Santa. Orbene, considerando singolarmente i Miracoli, si osserva, a colpo d'occhio, che ciascuno è trattato in poche stanze, né più né meno che nelle *Laudes Evangeliorum* di Perugia. Ciascuno corrisponde a un Vangelo del giorno, e sta bene da sé. Sono, in tutto, 18 Miracoli, vale a dire 18 antiche Laude. Ne fu alterato soltanto l'ordinamento; ciò che è una riprova della indipendenza originaria di ciascuno. Insomma, s'io non m'inganno, con quel gruppo di Miracoli ci stanno davanti, se non addirittura i resti, almeno i riflessi di un antico Laudario Fiorentino perduto, ordinato secondo il Calendario Romano, come i Laudarj di Perugia. Restituitovi l'ordine di successione, ecco come di quello spezzone di Laudario potrebbe ricomporsi la tavola:

	G.	Il Centurione.
	S.	Gesù nella nave.
I.	*D.*	Le Tentazioni.
	Mart.	I mercanti scacciati dal Tempio.
	Mrc.	I Farisei chiedono un segno.
	G.	La donna Cananea.
	V.	La Probatica Piscina.
	S.	La Trasfigurazione.
II.	*D.*	La Trasfigurazione.
	Mrc.	I figliuoli di Zebedeo.

III. *L.* « Nemo propheta ».
Mrc. I Farisei confusi.
G. La Suocera di Pietro.
V. La Samaritana.
S. L'Adultera.
IV. *D.* I pesci e i pani.
Mrc. Il Cieco.
G. La Vedova di Naim.

Darò adesso un saggio di quelle che potrebbero dirsi le *Laudes Evangeliorum* di Firenze:

MATTEO, VIII.	
5. Cum autem introisset Cafarnaum accessit ad eum Centurio, rogans eum 6. et dicens:	*Essendosi Giesù ascoso da loro viene il* CENTURIONE *e gli dice:*
« Domine, puer meus iacet in domo « parlatycus et male torquetur ».	Signore, il mio figliuolo a casa in letto Giacere e paralitico ho lasciato.
7. Et ait illi Yesus:	GIESÙ *gli dice:*
« Ego veniam et curabo eum ».	Io là verrò né mancherà il mio detto E incontanente lo vedrai sanato.
8. Et respondes Centurio ait:	*Il* CENTURIONE *risponde:*
« Domine, non sum dignus ut intres « sub tectum meum, sed tantum dic ver- « bum et sanabitur puer meus ».	Che tu entri, Signor, sotto il mio tetto Degno non sono esser tanto honorato; Ma sol che la tua parola sol si dica, Senza avere di venir questa fatica.
9. Nam ego homo sum sub potestate constitutus, habens sub me milites; et dico huic vadet et vadit; et alii: ' Veni ', et venit; et servo meo: ' Fac hoc ', et facit.	Il mio figliuolo la sua sanitade Riaverà, e questo io tengo certo, Perché l'ho costituito in potestate; Dico costui che vadi e vadi presto, E se un altro stia ho voluntade, Solo che dica, star lo veggo aperto.
10. Audiens autem Jesus, miratus est et sequentibus dixit:	GIESÙ *dice:*
« Amen dico vobis, non inveni tantam « fidem in Israel ... ».	Tanta fé in Israel non ho veduto
13. Et dixit Jesus Centurioni:	
« Vade et sicut credidisti fiat tibi ».	Va, che fatto sarà com' hai creduto.

LUCA, VII.

10. Et reversi qui missi fuerant domum, invenerunt servum qui languerat sanum.

Il Centurione si parte da Giesù et UNO SERVO *gli dice, portandoli la nuova del suo figliuolo:*

Signor, gratia novella t' ho da dire,
Ch' el tuo figliuolo è in sanità tornato,
Qual partendo lasciasti sul morire.
Hora del letto il troverai levato.

Il CENTURIONE *dice stupefatto:*

La buona novella tua mi fa stupire,
Ma qual fu l' hora ch' è così sanato?

Il SERVO*:*

Ogni suo mal partissi all' hora sesta.

Il CENTURIONE*:*

La detta del Profeta è proprio questa.

L' ultima stanza fu aggiunta posteriormente, come dimostra il confronto con la Lauda Perugina corrispondente e la maniera stessa con cui fu parafrasato il testo di Luca, estraneo alla Lezione del Vangelo del giorno.

III.

Il Teatro Fiorentino.

Il Teatro Fiorentino nella seconda metà del sec. XV. Il Teatro cessa di essere una specialità de' Disciplinati. I dotti chiamati alla redazione de' copioni. Procedimenti seguiti da essi in quest' opera. Portata letteraria del loro intervento. Innovazioni tecniche. Ricchezza del Teatro Fiorentino. Le Rappresentazioni « de Tempore ». La *Vita di Cristo*. Le Rappresentazioni Santoriali. Quelle del Vecchio Testamento. I Miracoli. Storie profane. Figurazioni plastiche.

Alla frammentarietà delle nostre nozioni circa il Teatro Fiorentino del sec. XIV e della prima metà del XV, si contrappone la quantità de' monumenti che se ne serbarono della seconda metà del XV e del XVI. Buon numero di tali monumenti sono tuttora inediti; un altro buon numero ne fu messo a stampa già sin dal sec. XV, in opuscoletti volanti. Questi

ultimi, essendo stati, per lungo tempo, i soli che fossero venuti a conoscenza de' dotti, diedero origine alla falsa opinione che il solo Teatro esistito in Italia, durante il Medio Evo, sia stato il Fiorentino. Lo stesso A. D'Ancona si vede non esser riescito a liberarsi del tutto da cotale pregiudizio, se ripetutamente afferma spettarsi ad esso soltanto la qualifica di Teatro regolare, essendosi prodotto, a suo avviso, indipendentemente dal Teatro Umbro.

Senonché, per quanto in Firenze, come, del resto, altrove, secondo accennammo a p. 406, fossero in voga da tempo spettacoli pubblici di carattere più o meno decisamente teatrali, e per quanto sia lecito di immaginare che talvolta la parola vi solesse integrare l'azione mimica, dal qual fatto il D'Ancona faceva nascere il Dramma Fiorentino, pur tuttavia la Drammatica non fu, in Firenze, se non ciò che fu altrove: la continuazione della Drammatica Perugina. Il processo di formazione del Teatro Fiorentino si venne maturando nel corso del sec. XIV e del principio del XV: verso il quarto decennio di questo secolo, esso si era compiuto. A partire da quest'epoca, non si troveranno più in Firenze che Rappresentazioni in ottava rima, vale a dire nella struttura strofica in cui la Drammatica si fissò definitivamente in quella città.

Il repertorio teatrale Fiorentino ascende, tra edito e inedito, a oltre un centinaio di componimenti. A chi è dovuta codesta letteratura?

A' Disciplinati, certamente, ma non ad essi soltanto. Noi sappiamo che, oltre alle antiche Compagnie, altre se ne formarono in Firenze sotto il governo Mediceo (1): notissima, fra tutte, quella del *Vangelista*, la quale accoglieva nel proprio seno anche i membri della famiglia de' Medici e soleva recitare Rappresentazioni Sacre (2). Ma conosciamo altresì che, nella stessa epoca, la passione pel Teatro divenne comune nella città. Rimangono i testi di Rappresentazioni, scritte per esser recitate ne' conventi maschili e ne' femminili (3). Lo spettacolo teatrale entrò a far parte del programma delle feste che si celebravano, in determinati giorni, ne' varj

---

(1) Ved. A. D'Ancona, *Orig.*[2], I, p. 405.

(2) Fu fondata poco prima del luglio del 1427. Era degli Ingesuati. Essa recitò il *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici. Finì per trasformarsi nell'Accademia degli *Instancabili*. V. D'Ancona, *Orig.*[2], I, p. 411.

(3) Circa i drammi monastici femminili, v. D'Ancona, *Orig.*[2], I, p. 386 sg. Di un Dramma monastico maschile, v. più in là, p. 481.

quartieri (1). Si trattava spesso di semplici Rappresentazioni meccaniche, ma talvolta anche di Rappresentazioni drammatiche. G. Vasari, enumerando tali feste, soggiunge che la più pomposa era quella del San Giovanni, nella quale una grande processione figurata attraversava le strade. Dal canto suo, l'aristocrazia Fiorentina, altrettanto gaia e intellettuale quanto facoltosa e spendereccia, concorreva notevolmente allo sviluppo della vita teatrale. È nota la consuetudine di que' gentiluomini di fare delle brigate e delle compagnie e di trovarsi insieme a tempi determinati. Spesso essi si resero impresarj di Rappresentazioni che erano soliti di offrire al diletto pubblico. Il Vasari scrive che fra coloro vi erano molti « artefici galan« tuomini », i quali, oltre ad essere « capricciosi e piacevoli », servivano a fare « gli apparati di cotali feste » (2).

Evidentemente lo scrittore alludeva a coloro i quali, nell'organizzazione degli spettacoli, usavano assumersi di provvedere a' meccanismi: informa egli stesso che a questi apportarono notevoli perfezionamenti il Cecca e Filippo Brunelleschi (3). Senonché, in quelle brigate, oltre che degli ingegneri e degli architetti, c'erano de' letterati e de' poeti. Ora una novità introdotta, in quell'epoca, da' Fiorentini fu questa: che, abbandonatosi l'uso di affidare la redazione de' copioni a gente da dozzina, reclutata alla meglio tra' Confratelli, a tale ufficio furono chiamati per l'appunto de' letterati e de' poeti di professione. Da questo momento in poi, la stesura del testo da recitarsi non fu quella cosa di importanza secondaria che era stata per

---

(1) Secondo il Vasari, III, p. 197, si celebravano: in Santa Maria Novella, la festa di Sant'Ignazio; in Santa Croce, quella di San Bartolomeo « detto san Bac« cio »; in Santo Spirito, quella dello Spirito Santo; nel Carmine, quelle dell'Ascensione e dell'Assunzione di Nostra Donna. Lo scrittore descrive alcuni degli spettacoli che vi si davano.

(2) Op. e loc. cit.

(3) Secondo il Vasari, II, p. 375, Filippo Brunelleschi « trovò gl'ingegni del « Paradiso » per fare la Rappresentazione della Nunziata « in quel modo che antica« mente a Firenze in quel luogo » cioè in San Felice in Piazza « si costumava fare ». Il biografo ne parla come di cosa maravigliosa. Si vedeva in alto « un cielo « pieno di figure moversi ed una infinità « di lumi, quasi in un baleno, scoprirsi e « ricoprirsi ». L'invenzione del celebre architetto fu perfezionata dal Cecca (1447-1488), cui dovrebbesi, sempre al dire del Vasari, III, p. 196 sgg., l'invenzione delle « nuvole », « che andavano in « Firenze per la festa di San Giovanni « a processione ». Allora « la città « usava di fare assai tali feste » e il Cecca « era molto in simili cose ado« prato ».

l'innanzi. Essa assunse, almeno nelle intenzioni degli autori, l'interesse della composizione di un'opera letteraria. Al lavorio collettivo e anonimo successe il lavoro individuale: lo scrittore vi portava il corredo della propria cultura classica e il proprio orgoglio, e ne assumeva la responsabilità. È bensì vero che gran numero di Rappresentazioni Sacre si leggono anonime tanto ne' Mss. quanto nelle stampe. Tuttavia ciascuna reca visibile l'impronta della unicità della mano donde uscì. In altre appaiono i nomi di Feo Belcari, di Castellano Castellani, di Lorenzo de' Medici e di autori meno illustri. Autori si spacciano essi stessi, di propria bocca, dedicando le composizioni a questo o a quel personaggio.

Sarebbe strana illusione l'immaginare che il Teatro Sacro, una volta passato nelle mani de' dotti, venisse ad assurgere, di punto in bianco, al grado di Teatro d'Arte. Gente erudita, certamente, ma sfornita di vero talento drammatico, coloro, nella redazione de' testi, non apportarono, insomma, che una maggiore compostezza e levigatezza stilistica. E questo va detto francamente, contro certe esagerazioni, frequenti presso gli espositori di Storia Letteraria. Il contributo dato da quelli in tutto il resto, si ridusse a poca cosa.

Non c'è dubbio, infatti, che, allorquando coloro presero a trattare i soggetti, si trovarono a portata di mano tutta quanta una letteratura anteriore impersonale. Ora essi, lavorando, non già per elezione propria, sì bene per commissione altrui, utilizzarono quelle materie, trattandole nel medesimo modo de' loro stessi predecessori. Ci accade così di cogliere l'illustre professore Castellano Castellani, dell'Università di Pisa, e il non meno illustre poeta Feo Belcari nel medesimo fallo di indebita appropriazione letteraria in cui fu colto, un giorno, l'autore del *Morgante*. Non si trattava, beninteso, di plagi volgari e intenzionali, in un'epoca in cui non esisteva proprietà letteraria, e in un genere di letteratura pel quale non avrebbe nemmeno potuto esistere. Si trattava pur sempre, però, di procedimenti che agli occhi nostri valgono a ridurre a più giuste proporzioni la potenza inventiva di quegli scrittori.

Costoro, dunque, se talvolta, dato il soggetto, furono obbligati a lavorare d'impianto, movendo direttamente dalla fonte narrativa, talaltra, cioè nel trattare i soggetti comuni, non furono che de' semplici rimaneggiatori. Nell'uno e nell'altro caso, non seppero portare nell'opera propria, né un soffio nuovo di ispirazione, né un lampo di fantasia, né una qualsiasi origi-

nalità d'interpretazione del sacro Mistero. Nessuno di loro si elevò alle altezze della vera Poesia. Ben sentirono la pesantezza degli argomenti e si studiarono di alleggerirli e persino di illeggiadrirli. È duopo riconoscere però che riescirono inferiori alla bisogna. I loro personaggi, anche quelli che non sono personaggi biblici, rimasero le stesse figure gelide e incolori, gli stessi automi di un tempo. Nella gran folla di questi personaggi, non ce n'è uno solo che abbia una sua propria fisonomia. Introdussero inoltre l'elemento comico, ma con una artificiosità che ha dell'infantile. Non si tratta, infatti, tutto sommato, che di pochi mezzucci, il cui impiego si ripete monotonamente tante volte. Sono scene da osteria, con oste, ostessa, giocatori, baruffe; intercalate alle scene gravi, senza necessità. Sono borghesi, artigiani, contadini ecc., portati sulla scena a far la caricatura della classe a cui appartengono. Nella *Resurrezione di Lazzaro*, si fa la satira della classe medica, facendo confabulare i dottori in latino per riescire incomprensibili agli astanti. A personaggi secondarj, anonimi nella Scrittura, furono assegnati nomi e nomignoli Fiorentini. Era, senza dubbio, un alito di vita contemporanea che, a tratti, penetrava nel chiuso opprimente del Dramma Sacro, e il pubblico ne avrà riso di certo, ma di un riso grossolano; a lungo andare, anche quegli abusati espedienti avran finito per stancare.

Ogni altro elemento tecnico fu serbato intatto. Soltanto, qualcuno di essi ebbe uno sviluppo più ampio. Così l'Annuncio della festa, già compreso in una o due stanze, si convertì, qualche volta, in una sorta di Prologo, pronunciato da un personaggio dell'antichità, in metro diverso dall'ottava (1). In qualche altro caso, il Prologo si fé consistere in una scenetta burlesca o morale fra due o tre cittadini di Firenze: costoro s'imbattono per istrada e, dopo una più o meno lunga discussione, finiscono per recarsi a vedere lo spettacolo preannunciato. Giunti sul luogo di questo, che è, d'ordinario, su' colli di Fiesole, prendono a confabulare col « festa« iolo », quello stesso ufficiale che in Roma si chiamava il Provveditore.

---

(1) Talora le stesse parole dell'Annuncio sono passate a Rappresentazioni diverse. Così la stanza iniziale del *Giuseppe* apre anche l'*Angiolo Raffaello e Tobia*. Testi in D'Ancona, *Sacre Rappresentazioni*, I, pp. 62, 98. Chi annuncia può, in qualche caso, essere uno qualunque « con quel« l'abito e con quell'accompagnatura che « più piacerà ». Così nell'*Ester*; testo ibid., I, p. 130.

Da lui apprendono l'argomento (1), lo scopo della recita e qualche altro particolare (2); poscia si dà principio allo spettacolo.

Con l'intensificarsi della vita teatrale e con lo svincolarsi di questa dal calendario, il repertorio drammatico si arricchì in Firenze come in niun altro luogo. Oltre che i consueti soggetti delle feste temporali, furono trattate le vite di gran numero di Santi: la trattazione si limitò talora a un qualche miracolo, e si ampliò così il repertorio di un genere, che, creato in Orvieto, è analogo a' *Miracles par personnages* e a' *Mirakelspiele*. Si pensò di allestire spettacoli a scopo di insegnamento morale, e a ciò valsero largamente i fatti del Vecchio Testamento. Storie schiettamente profane furono convertite in storie pie, e apparvero così sul palco personaggi da romanzi. Se Roma andò celebre per la sua *Passione* del Colosseo, Firenze andò celebre pel suo ricco Teatro agiografico, che le stampe diffondevano ormai, nel sec. XVI, un po' dappertutto.

Analizzare l'intiera suppellettile drammatica Fiorentina, sarebbe impresa eccessivamente lunga e di poca utilità, data la uniformità della struttura delle composizioni. Mi limiterò a prendere in esame alcune di quelle che, a mio avviso, meritano di esser segnalate, o per la loro cronologia, o per la loro complessità, o per altre considerazioni.

I. Rappresentazioni « de Tempore ».

1. *Le Dispute delle Virtù* (3): 40 stanze. Dato l'annuncio della festa, *La Vergine Maria, la nocte, a meçanocte, si pone in oratione.* Dopo l'orazione, *Tutti gli Angeli di Paradiso s'inginochiano dinançi a Dio Padre, pregando che gli piacia perdonare all'Uomo, acciò che le loro sedie sieno ripiene.* Terminato il piato tra la Misericordia e la Giustizia,

(1) Nell'*Abramo ed Agar*, il festaiuolo dice:

Al Testamento Vecchio,
Al Capitol Ventuno,
Intendere può ciascuno,
Come il Genesis narra
Che Abram, sposo di Sarra,
Sì come a Sarra piacque
Con l'ancilla Agar giacque
Et ébbene Ismael ...

(2) Apprendiamo così che lo stesso *Abramo ed Agar* si recitava da' giovanetti addestrati dalla Compagnia del Vangelista:

... come noi amaestriamo
Qui questi giovinetti,
Acciò che più perfetti
Sien per dire in Fiorenza,
Dove, per eccellenza,
Bisogna mostrar l'arte,
E qui basta far parte
E gli esempj sian buoni ...

(3) Codice Riccardiano 2893 pred., c. 48 sgg.

che si svolge secondo il modo consueto, Gabriello scende a fare la Salutazione. Nelle stampe (1) questa Rappresentazione reca il titolo di *Annunciazione*, ed è preceduta da un sonetto dedicatorio di Feo Belcari a Piero di Cosimo de' Medici. Ma ne sarà stato proprio lui l'autore? Notiamo che, nella redazione a stampa, manca la scena iniziale dell'orazione di Maria, scena necessaria, come quella che serve a dare unità al componimento.

2. L'*Annunciazione*, attribuita a Feo Belcari (2). Ha le dimensioni di una Lauda drammatica: 64 stanze, oltre a due Laude liriche e a un *Ternale* finale. Fu composta con materiali diversi: l'autore non vi ha aggiunto di nuovo che le due Laude liriche, poste in bocca agli Angeli, quando accompagnano Gabriello, e a Gabriello stesso, nonché il *Ternale a Maria Vergine*. La prima parte riproduce la scena de' *Profeti di Cristo*. Fra' Profeti prendono posto anche le Sibille. I personaggi sono chiamati un per uno da un Angelo, funzionante da *Vocator*. L'Angelo pronuncia una terzina (il 2° v. è in bianco), e coloro rispondono con una ottava. La seconda parte tratta la scena della Salutazione, riproducente puramente e semplicemente il dialogo latino del Vangelo, come in certi Drammi Liturgici (v. p. 153 sgg.).

3. La *Natività* (3): 32 stanze. Incomincia con le parole di uno Scriba, il quale riferisce i detti de' Profeti. Segue l'adorazione del Bambino da parte di Maria e di Giuseppe; poscia l'annuncio a' Pastori e l'adorazione di costoro. Da ultimo, lo Scriba *dice cantando al popolo* un sermoncino di cinque stanze. È questa la più semplice composizione toscana sopra il soggetto della Natività: vi mancano persino l'Annuncio della festa e la Licenza.

4. La *Natività* (4): 35 stanze, di cui 4 per l'Annuncio e 1 per la Licenza. Più che le scene della *Natività* vera e propria, l'azione svolge la Leggenda di Ottaviano. L'Imperatore chiede a' maestri:

> Quanto potrà questo Tempio durare
> ch'è sì mirabilmente hedificato?
> In che modo potrebbe mai mancare
> che sì perfettamente fu fondato?

(1) *S. R.* (con la qual sigla indico quind'innanzi la raccolta di *Sacre Rappresentazioni*, fatta dal D'Ancona, Firenze, Lemonnier, 1876, 3 volumi), I, p. 181.

(2) *S. R.*, I, p. 167 sgg.

(3) Cod. Riccard. pred., c. 66 *b* sgg. Cod. Sen. I, III, 33 cit.

(4) Cod. Riccard. pred., c. 27 sgg. Cod. Magliab. F, 3, 488, c. 78 sg. Questo codice, che dovremo citare ripetute volte in seguito, è copiato di pugno del suo stesso possessore Lorenzo di Ser Nicolaio di Diedi. Contiene dodici Rappresentazioni, di cui si legge l'indice sul principio. Le Rappresentazioni sono quasi tutte inedite. Tra le edite figura quella del *Vitel Saginato*, che è una delle più conosciute. In fondo a qualcuna delle composizioni lo scrittore appose la data del giorno in cui terminò la copia: 17 febbraio 1463, 29 luglio 1465.

Il Tempio non cadrà mai, e si chiamerà in eterno Tempio di Pace. I Sacerdoti, fatto il sacrifizio, propongono che vi si adori Ottaviano. Questi prende tre giorni di tempo per consigliarsi, giacché, egli dice:

> Chome esser può ch'io sia adorato
> che nacqui, mangio, beo e vesto panni?...

Interpella la Sibilla; in seguito a suggerimento di essa, fa ordinare, per mezzo de' banditori, un digiuno generale a tutto il popolo di Roma. Dopo tre giorni, la Sibilla, condotto l'Imperatore in luogo « arioso e aperto », gli mostra quale sia il vero Iddio da adorarsi; ed egli, a sua volta, lo mostra ai Sacerdoti. Subito dopo, in Palestina, l'Angelo dà a' Pastori l'annuncio della nascita del Redentore, seguita dall'Adorazione di costoro. Il Tempio di Ottaviano rovina. È la Leggenda, narrata da Innocenzo III, che l'autore può aver desunta direttamente da Jacopo da Varagine (Cap. VI).

5. La *Natività di Cristo*. Diversa dalla precedente (71 stanze, e una Lauda lirica intercalata (1)). Comprende: 1.° l'Annuncio e l'Adorazione de' Pastori; 2.° il viaggio de' Magi; 3.° la strage degli Innocenti; argomenti già trattati singolarmente nelle Laude Perugine (v. p. 276 sg.). Ciascuno de' tre episodj ha le dimensioni di una Lauda antica. Ma vi sono intercalazioni che giovano a far comprendere la maniera che i Fiorentini tenevano quando si proponevano di conferire al Dramma biblico un certo colorito di modernità e di comicità. Innanzi tutto a' Pastori furono assegnati i nomi di Nencio di Puccio, di Bobi del Farucchio e di Randello. C'è anche un fanciullo, Nencietto, figliuolo di Nencio. Coloro, in seguito all'annuncio dell'Angelo, deliberano di recarsi alla grotta di Betlemme; ma prima mangiano. Frattanto un Coro di Angeli canta le glorie del Redentore, mentre Maria e Giuseppe adorano il neonato. Terminata la colazione, Nencio dice a' compagni:

> Già mezzanotte sì mi par passata:
> Andianne: io veggio già le Gallinelle.

Bobi:

> El Corno e l'Orsa insieme s'è scontrata,
> E son mutate già di molte stelle.

Randello:

> Lasciar non vo' la mensa apparecchiata
> C'e' can ci romperebbon le scodelle;
> Ma Nencietto le può rigovernare,
> E rimaner le pecore a guardare.

Senonché Nenciettto salta su a dire di volere andare anche lui: ciò che gli procura un buon rabuffo dal padre:

> Se tu mi spezzi la mia fantasia,
> Presto t'insegnerò com'Egli è nato!
> Con questo mio randello in sulle stiene,
> La gioia ti potrà tornare in pene!

---

(1) *S. R.*, I, p. 191.

Recano seco i cani *Giordano* e *Falconcello* e si caricano di cornamuse, di vino e di formaggi. Alla grotta, Giuseppe offre loro la colazione. Allorché viene bandito l'ordine di Erode, tutte le balie del Regno prendono il cammino verso la Reggia, e la strada ne è piena. Una di esse, di nome Tarsia, dice alle altre:

> Dove n'andate, o bella compagnia
> Che parete sì liete a camminare?

La Calcidonia risponde:

> Andiamo a visitar la Signoria
> Del nostro Erode, che ci fa chiamare.

Vanno, dunque, allo stesso scopo e fra loro si chiedono i nomi de' bimbi. Calcidonia:

> Come ha nome codesto bambolino?

Tarsia:

> Ha nome Abram.

Calcidonia:

> E 'l mio è Samuellino.

Ma ecco che fra altre due balie si accende un diverbio, perché Candidora trova che il bambino di Monusmelia è rognoso e non vuole lo accosti al bambino proprio. L'altra sostiene che egli ha semplicemente un po' di lattime; ma Candidora:

> Anzi è lebbroso,
> E debbe esser fornito a pellegrini *(pidocchi)*.
> Guarda s'el mio è candido e biancoso!
> È bianco e biondo e val cento fiorini.

Finiscono per accapigliarsi; ma Calcidonia ristabilisce la quiete e tutte proseguono per la loro strada.

6. La *Purificazione* (1). Anche questa ha dimensioni brevi (41 stanze). Si compone di una prima parte, affatto immaginaria, e di una seconda figurante il noto episodio della Purificazione e della Presentazione al Tempio, in presenza di Simeone e della profetessa Anna. La prima parte è collegata alla seconda non senza ingegnosità. Simeone ôra perché il Signore mandi il Figliuolo a redimere l'Uomo. Gli si presentano successivamente i Profeti Jacobo, Daniello e Malachia, da ultimo un Angelo il quale gli significa com'egli non morrà senza aver veduto il Redentore. Terminata questa scena, ispirata da' soliti *Profeti di Cristo*, ci si trasporta fra' Pastori « che nella Natività visi« tarono Cristo ». Si chiamano, non con i nomi toscani della *Natività* di cui sopra, sì bene co' nomi biblici di Sansone e Sadoch, e con quelli di Trilla e di Mechero. Quest'ultimo è zoppo e non può recarsi alla capanna di Betlemme. Poiché la Sacra Famiglia

(1) *S. R.*, I, p. 211.

doveva offerire al Tempio delle tortorelle e de' piccioni, così l'autore ha affidato a' Pastori il compito di fornire questi animali. Sadoch dice:

> Sanson, io presi ier certe tortorelle,
> Andando a uccellar qua pe' macchioni,
> Et ho fatto pensier di portar quelle,
> E in sulla spalla un sacco di marroni.

Sansone risponde:

> I' ò preso ancora alquante colombelle,
> Tendendo i lacci per pigliar pippioni;
> E mi vien voglia di portarle tutte,
> E pere e mele e di molt'altre frutte.

Recano inoltre pane e vino e un capretto grasso. Alla capanna segue una nuova adorazione del Redentore; dopo di che Giuseppe e Maria si incamminano verso Gerusalemme. La Rappresentazione si chiude con una Lauda cantata da tutti.

7. La *Purificazione* (altra) (1). Meno breve della precedente: 69 stanze, di cui 9 per l'Annuncio. Anche questa comprende la sfilata de' Profeti e poscia la cerimonia della Presentazione al Tempio. Il procedimento è però più semplice che nell'altra, mancandovi l'artifizio del collegamento fra le due parti. La didascalia iniziale insegna che un Angelo veniva chiamando, un per uno, i Profeti con una strofe di quattro versi, alla quale ciascuno di loro rispondeva con un'ottava. Ciascuno andava a sedere accanto all'altare, dov'era Simone. Abbiamo così una nuova versione de' *Profeti di Cristo*. E notiamo, in proposito, che anche nell'*Annunciazione*, attribuita a Feo Belcari, la *nomenclatio* vien fatta con una stanza breve (3 versi). Davanti all'altare avanza poi la Vergine che fa l'offerta. La Rappresentazione si chiude col canto del salmo *Nunc dimittis*.

8. La *Disputa al Tempio* (2). La *Disputa* vera e propria è delle più brevi e delle più semplici: 38 stanze. L'autore ha violato la verità evangelica, facendo che Gesù si intrometta fra' Dottori, mentre costoro disputano sulla profetata venuta del Messia, essendo ancora presenti nel Tempio Maria e Giuseppe. Si direbbe che nel testo pervenutoci ci sia una lacuna. È certo questa la parte più antica del componimento; il quale si apre con un Prologo drammatico, ossia con una farsetta, di una lunghezza sproporzionata al resto. Era un Prologo tale da poter preporsi a qualsiasi altra rappresentazione. Vi partecipano quattro fanciulli, due buoni (Antonio e Francesco) e due cattivi (Fracassino e Scompiglia). Essi si incontrano per istrada; dopo aver discusso se andare a fare a sassate o a bere in taverna o a fare a pugni, finiscono per recarsi a Fiesole, alla festa. Nel luogo dello spettacolo apprendono che vi si reciterà la *Disputa*. Il Prologo è manifestamente posteriore alla composizione della Rappresentazione.

9. *La Conversione della Maddalena* (3). Lunga (181 stanze) e interessante composizione, stampata, per la prima volta, nel 1554. Comprende la storia della Conversione

---

(1) Cod. Magliab. F, 3, 488 pred., c. 87 sgg.

(2) *S. R.*, I, p. 223.

(3) *S. R.*, I, p. 255.

della peccatrice e quella della Resurrezione di Lazzaro. L'autore si è attenuto, in generale, alla narrazione Scritturale, che ha seguìto talora passo a passo, ma che ha integrata, ora con episodj di sua invenzione, ora con personaggi secondarj nuovi, dando alla trattazione una coloritura realistica. Dopo il solito Annuncio della festa, l'autore ci conduce nella casa di Marta, nel momento in cui per la Galilea si diffonde la fama della predicazione del Nazareno. Si assiste poscia alla predica di costui nel Tempio di Gerusalemme; che è quella riferita da Matteo, IX, 13 sgg.; quindi al Miracolo della figliuola dell'Archisinagogo (ibid., 18 sg.); all'accostarsi di Marta al Messia cui tocca la « fimbria » de' panni (ibid., 20-22). Le scene successive, di Marta in casa della Vergine Maria, di costei in casa di Marta, ove apprende la storia della sorella dell'ospite, sono inventate. Inventata è del pari la scena, cui adesso assistiamo, della vita mondana di Maddalena. La casa di lei si riempie di sonatori, di cantori, di ballerini, di ballerine e di altra gente. Si festeggia e si gioisce, allorché, davanti alla sorella peccatrice, si presenta Marta. Ella la esorta ad abbandonare la vita d'abominio, le narra il miracolo della sua guarigione operato da Gesù, e la esorta a recarsi ad ascoltarne la parola in Galilea. La scena era montata con molta ricchezza e vi si moveva tutto uno stuolo di servi e di ancelle. In Galilea, assistiamo a un Sermone di Gesù. La Maddalena si reca in chiesa, sfarzosamente abbigliata. Avanti che ella vi giunga, il rimatore ci fa assistere a una scenetta di costume che si svolge tra' banchi: un diverbio tra Mona Perla e Mona Francesca, a causa del posto. La prima dice:

> Mona Francesca, cotesto è il mio lato;
> Voi pur me lo togliete spesso spesso!

La seconda:

> Guarda, bugiarda! Tanto avestù fiato!
> Sta cheta, tu sai ben che non è desso!
> Par proprio che tu l'abbi comperato!...

Gesù entra nel Tempio e sale sul pergamo. La Maddalena giunge con un codazzo di compagne e di donzelli e siede tutta pomposa in una sedia preparata davanti al pergamo. A un certo momento, i suoi occhi si scontrano con quelli dell'oratore. Gesù espone la parabola de' cinque talenti (Matteo, XXV, 14 sgg.). Dopo la benedizione finale, la donna piange e si copre il capo; tutto il popolo piange ed è in preda a grande stupore. Segue l'invito a Gesù, da parte di Simone, di recarsi a cena da lui, il lamento della peccatrice pentita, la cena in casa del Fariseo, l'improvviso presentarsi di colei e il gettarsi a' piedi del Messia. La conversione è omai avvenuta: Gesù si parte co' Discepoli e la pentita torna dalla sorella, che l'accoglie con tenerezza; tutt'e due si recano poscia dalla Vergine. Entra qui in scena, per la prima volta, Lazzaro. Da' fatti che gli sono narrati, egli si invoglia a imparare a conoscere colui che opera tanti prodigi. Lo trova e lo conduce a casa, dove si allestisce la mensa, servita da Marta. Partito Gesù per la Galilea, ecco che Lazzaro ammala. Tutti sono costernati: solo Gesù potrà rendergli la sanità. Prima che questi ritorni, vengono chiamati quattro medici: maestro Antonio, maestro Matteo, maestro Dino e maestro Nereo. I gravi personaggi parlano il linguaggio della scienza, il latino. Dell'ammalato viene osservata la lingua, che è « nera », tastato il polso e

il braccio; esaminata l'orina. Chi vorrebbe dargli dello sciroppo, chi de' garofani e del mentastro, chi fargli un empiastro al cuore; ma i dottori si mettono d'accordo nel non ordinare nessun rimedio e nel rinviare tutto all'indomani. Senonché, nella stanza attigua, son fermati da Marta. E qui, tanto per parere di saper far qualche cosa, uno propone di somministrare all'infermo « dello stillato e pollo pesto ». A' compagni chiede:

> Dicite nos (*l.* nobis) quid vobis videtur,
> Prenosticemur, (*l.* et) fiat concorditer.

Un altro risponde:

> Si non reciperentur, cito moretur.

Il terzo:

> Sic ego dico.

Il secondo:

> Et ego similiter.

Il primo conchiude:

> Impensa, eminum et tempus perdetur,
> Nam signa multa indicant mortaliter.

La povera Marta se n'è stata silenziosa in un angolo durante questo profondo consulto. Terminato il quale, uno per tutti, glie ne significa il confortevole risultato, parlando ora in volgare:

> Ne abbiamo tutti insieme disputato:
> Restate in pace; al tutto gli è spacciato.

Infatti, di lì a poco, Lazzaro dà i tratti e spira. Il funerale vien fatto con pompa e lamenti. Poco dopo, Gesù fa ritorno. Condotto davanti al monumento, opera il miracolo. Molti si convertono e Gesù stesso dà la licenza all'uditorio.

10. *Lazzaro ricco e Lazzaro povero* (1). La parabola (Luca, XVI, 19-31) aveva formato l'argomento della *Laus Evangelii* di Perugia per il Giovedì dopo la seconda Domenica di Quaresima (v. p. 279). La presente, già a stampa nel sec. XV, non è molto più sviluppata di quella (49 stanze): soltanto, essa ne fa quasi un dramma moderno. Difatti vi introduce un frate del convento di Santa Croce, il quale viene a tentare di far fare la confessione a Lazzaro ricco. Dalla Licenza apprendiamo che coloro che si erano esercitati

> Questo Vangelo a poter dimostrare,

erano giovani « a questo poco usati »; per cui domandavano perdono e scusa, perchè, dicevano,

> fatto habbiam per imparare.

Quasi le stesse parole con le quali si apre il *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici, messo in iscena dalla Compagnia di San Giovanni. Qui si penserebbe piuttosto a de' novizj di Santa Croce.

---

(1) Ho sott'occhio l'edizione di Treviso e Pistoia per Per Antonio Fortunati, s. a., ma del sec. XVI. La 1ª edizione era del sec. XV; DE BATINES, op. cit., s. v.

11. La *Cena e Passione* di messer Castellano de' Castellani (1) resta, per estensione, assai al di sotto della *Passione* Abruzzese e di quella del Gonfalone, non constando che di 85 stanze. In alcune edizioni vi sono aggiunte alcune altre stanze, destinate a dare maggiore sviluppo a qualche episodio. Si trattava, anche in questo caso, di un copione in continua formazione, al quale l'autorità del dotto uomo, cui devesi quest'ultima redazione, non bastò ad assicurare la stabilità definitiva. Lo sviluppo dell'azione è di poco più ampio di quella delle Laude Perugine per il Giovedì e per il Venerdì Santo (v. p. 281). Né la trattazione è più colorita che in queste e nelle *Passioni* Abruzzese e Romana. Il Castellani non vi ha messo che la verseggiatura; probabilmente nemmeno tutta intiera, giacché noi ignoriamo il testo che gli servì di fondamento, nel quale la condotta del tema non aveva niente che esorbitasse dalla pura narrazione Scritturale, integrata con le *Meditationes*. Lo spettacolo comprende i seguenti episodj: 1.° Cristo invia Pietro e Giovanni nella città a disporre la Cena; 2.° Cristo toglie commiato dalla Madre; 3.° la Cena; 4.° l'Orto di Getsemani; 5.° l'Arresto; 6.° Cristo davanti al Pontifice; 7.° Pietro rinnega il Maestro; 8.° Gesù inviato da Pilato; 9.° davanti a Pilato; 10.° davanti a Erode; 11.° novellamente davanti a Pilato; 12.° Giuda rende il danaro; 13.° impiccagione di Giuda; 14.° Giovanni annuncia alla Madre la condanna del Figliuolo; 15.° Maria segue il triste corteo; 16.° la Crocefissione; 17.° le parole di Gesù in Croce; 18.° la morte; 19.° Giuseppe e Nicodemo; 20.° Longino; 21.° la Deposizione. Le stanze aggiunte erano destinate a esser dette « quando si mostra al Crocifisso il Venerdì Santo »: altre erano in persona della Vergine, di Giovanni, di Maddalena e di Nicodemo.

12. La *Resurrezione*, anonima (2), riveste, sia nell'estensione, sia nella condotta, caratteri analoghi alla *Passione* del Castellani. Consta di 107 stanze, e comprende episodj altrove trattati isolatamente: 1.° l'istituzione della guardia al Sepolcro; 2.° la Resurrezione « con tremoti e scoppi »; 3.° la Discesa al Limbo; 4.° l'apparizione di Gesù alla Madre; 5.° il Sacerdote trova il Sepolcro aperto e vuoto; 6.° ne riferisce a Pilato; 7.° le Tre Marie al Sepolcro; 8.° Giovanni e Pietro al Sepolcro; 9.° l'annuncio a' Discepoli, congregati « in una grotta »; 10.° l'Appazione di Gesù alla Maddalena; 11.° l'Apparizione a Maria Jacobi e Maria Salome; 12.° l'Apparizione a' Discepoli; 13.° l'Apparizione a' viandanti di Emmaus; 14.° la Nuova Apparizione a' Discepoli e a Tommaso. Che questa *Resurrezione* sia risultata di pezzi originariamente indipendenti, lo dimostra lo sviluppo che vi ha l'episodio dell'Apparizione ad Emmaus, sviluppo sproporzionato a quello degli altri episodj. È notevole l'osservare il modo come il redattore attuale ha ricollegato questo episodio a' precedenti. Egli vi ha preposto un dialogo tra un Sacerdote e un Fariseo, i quali, adesso che hanno « tutto operato » il loro ingegno contro « il gran persecutore », deliberano di disperderne la setta. In questo mentre passano Luca e Cleofas, e il Fariseo, mostrandoli a dito dice:

Vedine due di que' simulatori.

Il Sacerdote:

E' son pien d'eresia e falsi errori.

---

(1) *S. R.*, I, p. 303.

(2) *S. R.*, I, p. 329.

Qui incomincia il discorso de' due, alla stessa maniera che nelle altre versioni. Un'alterazione introdotta dal rimatore Toscano alla verità biblica, è che i due non ospitano il Pellegrino in casa propria, sì bene in un'osteria. Ed ecco, come di consueto, entrare in iscena l'oste e un gobbo, suo servitore. L'oste al gobbo:

> Su, gobbo, tu mi pari un capassone;
> Che stai tu a veder? Porta qua presto
> Quel buon capretto e quel grasso cappone,
> E di lattuga porta qualche cesto.
> E' par balordo e dorme, il baloccone,
> E non può star un'ora il giorno desto:
> Guardalo andar questo viso di muggine!
> E' corre che par proprio una testuggine.

Vengo adesso a dire di una compilazione, fatta in Firenze sulla fine del Cinquecento o entro il Seicento, di diverse composizioni distinte, le quali vi furono ordinate cronologicamente, a formare un'unica grande figurazione della *Vita di Cristo* (1). Malgrado il precedente de' Misteri ciclici Francesi, è da escludere che cosiffatta compilazione, unica di tal genere, sia stata destinata alla recita, sopratutto a tener conto del tempo in cui fu messa insieme. In ogni modo, il collettore utilizzò tanto alcuni de' materiali che sono già altrimenti a nostra conoscenza, quanto degli altri che appaiono qui per la prima volta. Onde quel grosso volume assume per noi un'importanza singolare, in quanto che quasi tutto ciò che si era prodotto in Firenze in fatto di Rappresentazioni « de tempore », vi si è venuto a fondere e ad assorbire.

Abbiamo accennato nel § precedente al fatto che il compilatore avrebbe avuto alla mano una qualche raccolta di *Laudes Evangeliorum*, dalla quale derivò più di una composizione. Non sono quelle le sole composizioni inedite che esistano nel volume. Ciò apparirà meglio dall'analisi che passiamo a farne. Intanto segnaliamo il caso della *Passione*. La *Passione* che fu inglobata in questo codice, è più estesa ancora di quella Romana e dell'Abruzzese, contando non meno di un 600 ottave. Ma con una e con l'altra ha comuni diverse stanze, dimostrando così la estrema popolarità di tutte e tre. La *Resurrezione* che segue è quasi identica alla Romana, e l'*Apparizione ad Emmaus* è la stessa della raccolta Chietina. Bisognerà

(1) Ne toccò per primo il D'ANCONA, *Orig.*, I, p. 171 n. Una breve analisi ne diedi negli *Studj di Filol. Rom.*, VI, p. 207 sgg.

convenire che, in Firenze, nel sec. XVI, si siano recitate delle *Passioni*, letterariamente più estese di quelle di Roma e degli Abruzzi, raffazzonate alla meglio con materiali Romani e di altra origine. Di fronte ad esse era ben piccola cosa la *Passione* che reca il nome di Castellano Castellani.

La compilazione principia: « Incominciano alcuni Misterii della Vita, « Morte, Passione, Resurretione et Miracoli del Salvator del Mondo ». Seguono:

1. I Profeti di Cristo. I Profeti (Noè, Abramo, Giacobbe, Mosè, Davide, Isaia, Geremia, Baruc, Ezechiele, Daniele, Abacuc, Ageo, Zaccaria, Giosuè) pronunciano ciascuno un'ottava. Alcuni appaiono con in mano i proprj attributi. Manca il *Vocator* e quindi la *nomenclatio*. Ai Profeti seguono la Sibilla Cumana e la Tiburtina. Testo diverso da quello dell'*Annunciazione* e della *Purificazione*, di cui sopra.

2. L'Annunciazione. « Hora » scrive la didascalia « s'apre il Paradiso e « Iddio Padre dice a Gabriello ». Scena della Salutazione.

3. Il Natale. *a.* Ottaviano. Testo identico, salvo divergenze di poco conto, a quello del Cod. Magl. F, 3, 488, e Riccard. 2893, di cui v. sopra. *b.* Il Presepe. Maria e Giuseppe alla capanna. *c.* I Pastori: Nencio di Puccio, Babi e Randello. La stessa che nella *Natività* di cui sopra, ma con molte stanze in più. La Lauda *Con giubilante core* è nelle due redazioni. In fine tornano alcune stanze dell'Ottaviano, come nel cod. Magl. predetto. *d.* I Magi. Incontro di Gaspare, Baldassarre e Melchiorre. Erode e il Consiglio de' Savj. L'Adorazione de' Magi. Il bando di Erode. La Fuga in Egitto. La strage degli Innocenti: le « balie » sono Candidora, Tarsia e Monusmelia. Quasi tutto identico alla *Natività* predetta.

4. La Purificazione. La stessa che quella a stampa, compresa la Lauda finale.

5. La Disputa fra' Dottori. La stessa che quella a stampa.

6. San Giovanni nel Deserto. Come nella redazione a stampa.

7. Scena comica di osteria, ove due compagni giuocano e mangiano, e uno va a impegnare il mantello da un Giudeo.

8. La Decollazione di San Giovanni Battista. Identica a quella del Cod. Magl. predetto, salvo l'aggiunta, qua e là, di alcune stanze e la chiusa, in cui Erodiade è, secondo questa versione, travolta nell'Inferno.

9. I Miracoli di Gesù. Ecco l'ordine con cui giacciono queste antiche *Laudes Evangeliorum*: *a.* Gesù e i figliuoli di Zebedeo. *b.* Gesù, i banchieri e Matteo. *c.* Gesù e i lavoratori. *d.* Guarigione del lebbroso. *e.* La Probatica Piscina. *f.* La Vedova. *g.* Il Cieco. *h.* « Nemo propheta ». *i.* Il Centurione. *l.* I venditori scacciati dal Tempio. *m.* La Donna Cananea. *n.* Il tributo a Cesare. *o.* La Samaritana. *p.* L'Adultera. *q.* I Farisei domandano un segno. *r.* Nicodemo. *s.* Le Tentazioni nel Deserto. *t.* I Farisei confusi. *u.* La Suocera di Pietro. *v.* La Moglie di Zebedeo. *x.* La Trasfigurazione. *y.* La Tempesta sedata. *z.* Il miracolo de' pesci e de' pani.

10. La Conversione della Maddalena e la Resurrezione di Lazzaro. La stessa che quella a stampa, salvo lievi divergenze, come la mancanza dei discorsi in latino tenuti da' medici, in casa di Marta.

11. Gesù, nel Tempio, è minacciato co' sassi da' Farisei.

12. Gesù ordina a' Discepoli di andare a prender l'asina che dovrà trasportarlo in Gerusalemme.

13. Entrata in Gerusalemme. Caifas e Anna fanno bandire l'adunanza del Sinedrio.

14. La Passione *a.* Annuncio, dato da Davide, che « vien fuora suonando « la viola », in una lunga serie di terzine. Segue un Angelo che dà del pari l'Annuncio in ottave, terminando:

Fate silenzio ch'io vi benedico.

Mentre l'Angelo parla, un Donzello « assetta le sedie per i Consiglieri ». Egli se la prende con costoro, « che fanno a chi manco ne sa », e termina:

Ma, mentre che staranno a consigliare,
A lor dispetto, io andrò a cenare.

b. Dibattito tra Verità, Giustizia, Innocenza, Carità e Fede sopra lo scempio che sta per farsi del Figliuol di Dio.

c. Il Consiglio. Parlano Caifas, la Turba, Nicodemo (in favore di Gesù), Anna, un Dottore contro e un altro in favore di Gesù, Giuseppe d'Arimatea, Samuele ecc. Giuda offre sé stesso per il tradimento.

d. Intermezzo. La didascalia: « Mentre si partono e si riassettano le sedie, la « *Giustizia* e la *Prudenza* fanno Intermedio ». Lamento in terza rima.

e. Gesù in Betania. La Cena in casa di Simone Lebbroso e l'episodio della Maddalena. Secondo le *Meditationes*, Cap. LXX.

f. La Licenza dalla Madre. Secondo le *Meditationes*, Cap. LXXII.

g. La Cena. *Meditationes*, Cap. LXXIII. Nella Cena viene steso e letto da Giovanni il testamento di Gesù. È in prosa ed è redatto con le formule legali. Gli Apostoli sottoscrivono come testimonj. Il testo è pubblicato nel D'ANCONA, *Orig.*[2], II, 219 n.

h. Gesù, celebrata la Pasqua, si reca, con Pietro, Giovanni e Jacopo, al Monte Oliveto. Giuda si reca dal Centurione. Agonia di Gesù.

i. L'Arresto, con l'episodio di Malco.

l. « Intermedio fatto da *Giustizia* et *Fortezza*, mentre i Ministri menano Giesù « ad Anna ». L'Intermezzo è in terza rima.

m. Gesù davanti ad Anna e a Caifas. L'episodio di Pietro, che rinnega il Maestro. Il furore della turba. Gesù davanti a Pietro. Quando Pietro è preso dal rimorso, parla a lui, prima la *Speranza*, poscia un Angelo. Gesù menato da Erode.

n. « Intermedio fatto da *Superbia*, *Avaritia*, *Invidia*, *Persuasione*, *Ambitione* e « *Avaritia* ».

o. Gesù nuovamente da Pilato. Gesù flagellato e condannato. La condanna è pronunciata in prosa, con tutte le formule legali:

« Noi Ponzio Pilato, per l'invittissimo Cesare Augusto Luogotenente, giudichiamo, condenniamo e sen-« tentiamo alla morte Giesù Christo, dalle Turbe chiamato il Nazzareno e di patria Galileo, come seditioso delle « Mosaiche Leggi ... Determiniamo e pronunciamo per questa final sentenza » etc.

La sentenza è sottoscritta di propria mano da diciotto testimonj: tre per le dodici tribù, altrettanti per il Sommo Sacerdote, per i Farisei, per gli Ebrei, per i Consoli e per l'Impero.

p. L'Annuncio alla Madre. Lamento di Giovanni. Incontro e annuncio alla Vergine. Costei, Giovanni, Maria Jacobi e Maria Maddalena apprendono da un legnaiuolo che il legno ch'egli sta lavorando entro la sua bottega dovrà servire a crucifiggervi « quel gabbatore ».

q. Gesù menato al Calvario, seguito dalla Turba e da' suoi. Simon Cireneo. Veronica.

r. La Morte di Giuda. « Mentre da' Giudei si conficca Giesù, Giuda, havendo « sentito che Giesù pate innocentemente, vien fuor con un Diavolino e dice disperato ». Dopo un lungo lamento, restituisce il danaro a Caifas. Appaiono intorno a lui diverse figure allegoriche: il *Timore*, la *Speranza*, la *Disperazione*. Poi si impicca e un Diavolo ne trasporta l'anima all'Inferno.

s. Elevazione della Croce e Parole di Gesù.

t. La Morte. « Havendo detto Giesù l'ultime parole, si fanno le tenebre per « tutta la Terra, si spezzano le pietre, resurgono i morti, si spezza il velo del Tempio, « si fanno terremoti, tremano i monti, et spariscono gli Angeli ». Longino. Incomincia il Pianto delle Marie.

u. « Intermedio », fatto dalla *Verità* e *Giustizia*.

v. Pianto delle Marie e di Giovanni. Il Cavaliere spiega a' Pellegrini chi sia colui che fu crocefisso. L'annuncio a Pilato della giustizia fatta.

x. La Deposizione e la Sepoltura.

15. La Resurrezione. *a*. Annuncio dell'Angelo.

b. Richiesta a Pilato della guardia al Sepolcro da parte de' Farisei. L'avello sigillato.

c. Il Limbo. I Profeti apprendono da Giovanni la prossima discesa del Redentore.

d. La Resurrezione. « Subito Giesù risuscita, facendosi tremoti, tuoni e scoppi, « et le guardie cascano tramortiti e Giesù, con la bandiera della Croce, in mezzo di dua « Angioli, dice » etc.

e. Apparizione alla Madre, dopo l'Annuncio dell'Angelo.

f. « Hora i Farisei tornano al Sepolcro per dar danari a' Soldati e trovan le guardie « spaventate et il Sepolcro aperto ».

g. Discesa all'Inferno. Entrata trionfale. Satana legato e i Profeti liberati.

h. Le Donne al Sepolcro. La Maddalena e le altre acquistano i balsami dallo Speziale; poi si recano al Monumento, dove ricevono l'annuncio dall'Angelo.

i. Pietro e Giovanni al Monumento.

l. Maddalena annuncia la Resurrezione alla Vergine.

m. « Hora vien fuori Simone Leproso e Rabbano, soldato convertito ».

n. Apparizione di Gesù alla Maddalena, sotto le spoglie di ortolano.

o. Apparizione a Pietro, che, stando in una caverna, è preso dal rimorso di aver rinnegato il Maestro.

p. Apparizione a Maria Jacobi e a Maria Salome.

q. Osteria. « Si partono le Maria et l'Hostessa vien fuori, dicendo così da sé:

O sciagurata a me! Può esser questo
Ch'io sia moglie d'un huom sì doloroso?
Tutt'il dì va giocando et io non resto
Di servir chiunque vien senza riposo;
I' cuoco, i' spazzo, i' apparecchio, io pesto,
E sempre mi rimbrotta il dispettoso:
« Fa qui, fa qua, rassetta e fa e di »,
Tanto ch'io ho faccenda tutt'il dì.

Si accende un diverbio tra lei e l'Oste, il quale finisce per minacciarla:

Lievamiti dinanzi, sciagurata,
Ch'io so che t'harei a dar qualche mazzata!

Questa scena serve a preparare l'altra che si svolgerà nell'Osteria tra Luca, Cleofas e il Pellegrino.

r. Apparizione in Emmaus. L'episodio si svolge nel modo consueto, con la sola divergenza che, alla casa de' due Discepoli, fu sostituita l'Osteria. La cena all'Osteria è riprodotta, come di consueto, in modo realistico.

L'Hoste *dice:*

Porta tovaglia bianca e chiama il Cuoco,
E, dico, fate presto ch'è la sera;
Guardate se niente vi è al fuoco.

Il Cuoco *risponde:*

Buona minestra, carne e buona cera.

L'Hoste *dice:*

Porta giù quel capretto prestamente
E guarda ben che non manchi niente.

s. Apparizione a' Discepoli. I Discepoli sono congregati e Tommaso parte. Luca e Cleofas recano la nuova della Resurrezione del Maestro. Appare Gesù. Poi scompare. Vengono le Marie. Torna Tommaso, incredulo. Gesù riappare, fa toccare le piaghe, indi benedice l'assemblea e scompare.

t. L'Ascensione. « Data la beneditione, sale in Cielo con suoni, canti, trionfo « e festa. Li Discepoli restano ammirati. Vengono li Angeli et dicono:

Perché state suspesi, o Galilei,
E verso il Ciel andate rimirando? »

Vengono poscia le Marie e i Discepoli festeggiano la Madre.

u. La Pentecoste. « Stati alquanto cheti, viene la colomba dello Spirito Santo « sopra di tutti ». Dopo la discesa del Paraclito parla Pietro; poi gli Apostoli si abbracciano e partono per le varie parti del Mondo.

v. Il Miracolo di Pietro. Pietro fa camminare lo storpio. Viene poscia accusato, imprigionato e liberato miracolosamente. Tutto secondo la narrazione degli *Acta*, III, IV e V, 1-42.

x. Storia di S. Giacomo Maggiore. Sceneggiatura della Leggenda, secondo Jacopo da Varagine, Cap. XCVIII.

y. Storia di S. Ignazio. Secondo Jacopo da Varagine, Cap. XXXVII. È quella messa a stampa e riprodotta dal D'ANCONA, *S. R.*, II, 1 sgg. Notevole quanto l'autore pone in bocca a un assassino che si propone di uccidere un messaggero di Ignazio, lungo la strada. L'episodio manca nella stampa.

Hai tu veduto, Cola, Scalabrino,
Colui che vien con il mantello in spalla?
E guarda bene il ribaldo assassino
Se nesun vede s'el mio dir non falla;
Io vo guarirgli un po' il borsellino
De l'oppilato e d'ogni cosa gialla;
Andianne a lui e l'oste carpiremo
El Vespro Sicilian gli canteremo!

z. Storia di Sant'Elena. Secondo Jacopo da Varagine, Cap. LXVI. È una parte della Rappresentazione a stampa di *Costantino Imperatore* (D'ANCONA, *S. R.*, II, 187 sgg.), dalla p. 220 in poi. La compilazione si chiude con alcune *Meditazioni*, in terza rima.

II. RAPPRESENTAZIONI SANTORIALI.

Il De Batines registra non meno di 43 Rappresentazioni di vite di Santi, messe a stampa tra il XV e il XVI secolo: di *S. Panunzio*, di *S. Giorgio*, di *Barlaam e Josafat*, di *S. Domitilla*, di *S. Francesco* ecc. ecc. I Mss. ne conservano parecchie di inedite. Mi limiterò a dar notizia di tre relative a S. Giovanni Battista, le quali sembrano delle più antiche, e ad analizzare il *S. Giovanni e Paolo*, che è una delle più frequentemente ricordate, a cagione del gran nome che reca nel titolo.

1. *Il Commiato di Giovanni Battista da' genitori* (1). Non sono più di 16 ottave, recanti il nome di Tommaso Benci.

2. *San Giovanni nel Deserto* (2). Reca il nome di Feo Belcari. Si tratta, pur qui, di una breve composizione di 29 stanze, figurante il primo incontro del Battista con

(1) *S. R.*, I, p. 242.

(2) *S. R.*, I, p. 247.

Gesù, al ritorno di costui dall'Egitto, secondo le *Meditationes*, Cap. XIII. In alcune stampe, a queste ottave del Belcari sono preposte quelle del Benci.

5. La *Decollazione di San Giovanni Battista* (1): 75 stanze. Prende le mosse dalla predicazione di Giovanni nel Deserto e segue col battesimo di Gesù, l'apparizione in casa di Erode, sino alla decollazione. Lo sviluppo de' singoli episodj resta al di sotto delle Rappresentazioni sullo stesso soggetto di Aquila e di Roma. Citerò una delle ottave del Sermone del Precursore, tutta intessuta di reminiscenze Dantesche:

> O gente humana, fonte di scellença,
> levate gli ochi al sommo Creatore,
> per aquistar vertù e chonoscença
> di quello eterno ben che mai non more;
> considerate la vostra semença,
> creata per non muovere in errore,
> ma per tener modi tanto sicuri
> che sempiternal vita in Ciel vi duri.

4. *S. Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici (2), recitata dalla Compagnia del « nostro San Giovanni », da alcuni fanciulli, fra' quali i figliuoli del Magnifico. Nell'Annuncio è detto:

> La Compagnia del nostro San Giovanni
> Fa questa festa; e siam pur giovanetti:
> Però scusate e' nostri teneri anni,
> S'e' versi non son buoni ovver ben detti ...

La prima edizione fu fatta tra il 1485 e il 1490. È una delle più estese Rappresentazioni Santoriali, comprendendo 143 ottave. Santa Agnese è apparsa in sogno a tre suoi parenti, per confortarli nel dolore del martirio da lei patito. Costanza, figliola dell'Imperatore e lebbrosa, è consigliata da un servo di recarsi a domandare la grazia della guarigione alla tomba di Agnese. La grazía è concessa; la fanciulla torna monda da' suoi, riferisce il miracolo ed espone il voto, fatto colà, di aver per sposo Iddio. A Corte si fa gran festa, con intervento di buffoni, di cantatori, di sonatori e di ballerini. In questo mentre, Gallicano torna di Persia ed annuncia al divo Augusto la vittoria riportata. Come premio, domanda la mano di Costanza. La principessa, ad evitare le nozze e nello stesso tempo un periglio per l'Impero, suggerisce, per temporeggiare, al padre Costantino di mandare il generale a guerreggiare in Dacia, menando seco, come ostaggi, Giovanni e Paolo, due officiali cari all'Imperatore, in cambio di Artemia e Attica, figliuole sue. Gallicano accetta il patto, prende gli ostaggi, e consegna, non senza lacrime, le figliuole; indi rivolge un appello a' suoi cavalieri:

> Su, cavalier, cotti e neri dal sole,
> Dal sol di Persia, ch'è così fervente!
> El nostro Imperator provar ci vuole
> Tra' ghiacci e neve di Dacia al presente ...

(1) Cod. Magliab. cit., c. 97 sgg.

(2) *S. R.*, II, p. 235 sgg.

Fatto un sacrifizio a Marte, parte con l'esercito. Attica e Artemia intanto, apprendendo da Costanza la miracolosa guarigione di lei, non indugiano a convertirsi al Cristianesimo, e le tre, divenute tre sorelle in Dio, levano al Cielo un cantico di ringraziamento. Gallicano è pervenuto nella Dacia e il nemico lo fronteggia. La mischia si impegna; egli resta sconfitto: l'esercito Romano è rotto, e il vincitore della Persia si duole amaramente. Senonché Giovanni e Paolo lo confortano nella fede Cristiana; ed ecco il generale, tostamente convertito, prendere animo per disporre la rivincita. L'esercito avversario è battuto, il Re e i principi son fatti prigionieri. Quando Gallicano torna in Roma, significa a Costantino la propria conversione, avvenuta grazie alle esortazioni di Giovanni e Paolo. Lo proscioglie quindi dalla promessa del matrimonio con Costanza; mentre apprende, a sua volta, la conversione di Artemia e di Attica. Dopo di che, Gallicano si parte « e di « lui non si fa più menzione ». Or ecco che Costantino inferma. Sul punto di lasciare l'Impero a' suoi figlioli, viene a conoscere che una parte de' sudditi gli si è ribellata; onde dispone siano fatti sacrifizj a Marte. Egli vorrebbe uccidere tutti i Cristiani, ma la morte lo raggiunge. Gli succede Giuliano; il quale, poiché, come apostata, conosce i Vangeli che dicono: « chiunque possiede roba la rinunzj », così ordina siano spogliati tutti i Cristiani. Giovanni e Paolo vengono accusati di aver possessioni in Ostia e condotti davanti all'Imperatore. All'ingiunzione di lasciare tutta la roba o di adorare Giove, rispondono confermando la professione di fede Cristiana; sicché Giuliano finisce per condannarli alla decapitazione. Subito dopo, scoppia la guerra contro i Parti, e l'esercito Romano si mette in marcia. La Vergine appare sulla tomba di san Mercurio e gli ordina di prender la spada per vendicare le ingiurie dell'Apostata, il quale dovrà passare per quella strada. Infatti, malgrado gli astrologi ne lo sconsiglino, Giuliano passa, san Mercurio lo ferisce a morte, ed egli chiude i suoi giorni esclamando:

O Cristo Galileo, tu hai pur vinto!

Il Magnifico seguì senza dubbio la versione della storia de' due Martiri che leggesi in Jacopo da Varagine (Cap. LXXXVII), visto che quella del Martirologio, accolta poi da' Bollandisti (XXVI jan.), si limita all'ultima parte, che è, per verità, quella in cui Giovanni e Paolo diventano i protagonisti. La seguì passo a passo, ma lavorò di propria immaginazione nella ricostruzione degli sfondi e degli aneddoti secondarj. In generale, nemmeno questa Rappresentazione, stesa dal gran Fiorentino, va scevra de' difetti caratteristici di quelle de' suoi contemporanei. Tuttavia la mano dell'uomo dotto e, perché no?, dell'uomo politico si avverte qua e là: per es. nella parlata con la quale Giuliano inaugura il regno; ove dice:

Quand'io penso chi stato è in questa sede
Non so s'io mi rallegro o s'io mi doglia
D'esser di Giulio e d'Augusto erede;
Né so se Imperador esser mi voglia:
Allor, dove quest'aquila si vede,
Tremava il mondo, come al vento foglia;
Ora in quel poco imperio che ci resta,
Ogni vil terra vuol rizzar la testa.

Da quella parte là, donde il sol muove,
In fin dove poi stracco si ripone,
Eran temute le Romane pruove;
Or siam del mondo una derisïone ...

E parecchi degli ascoltatori dovevano pensare che non era solo l'Imperatore che qui parlava, ma anche un po' il despota di Firenze!

III. Rappresentazioni del Vecchio Testamento.

Il De Batines registra una ventina di Rappresentazioni di storie tratte dal Vecchio Testamento: *Ester*, *Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, *Tobia*, *Salomone*, *Saul*, *Abramo e Agar*, *Aman*, *Giuditta*, *Mosè sul Sinai*, *Sansone*, *Abele e Caino*, *Nabuccodonosorre*. Delle cinque di cui do notizia, quattro sono inedite: le ho prescelte sia perché mi sembrano delle più antiche, sia perché si prestano al confronto con Rappresentazioni degli altri paesi. Una, l'*Abramo e Isacco*, è celebre; ma meritava verificare se ormai avesse diritto a tanta celebrità. Metto qui pure, per analogia di materie, la Rappresentazione del *Giudizio finale*.

1. *La Creazione del Mondo* (1). Chi ha letta la Lauda drammatica Orvietana sopra questo argomento (v. p. 292 sgg.) avrà qui il modo di apprezzarne sempre più la bellezza; giacché il confronto dell'opera del rimatore Umbro con quella del Toscano, torna tutto a svantaggio di quest'ultimo. La presente consta di 74 stanze, compreso l'Annuncio, e giunge sino alla morte di Caino. Incomincia Dio Padre:

Accioché si dimostri il nostro amore
e che da nnoi ogni ben si producie;
e che tutt'è creato dal valore
di me sanza principio e sommo ducie;
el postutto ab eterno ovuncha fore ...

A queste parole, scrive la didascalia, « si scuoprono i Cori degli Angeli ». Segue Iddio:

Dico e comando che sia facto lucie!

E ora, scrive ancora la didascalia, « si scuopre molti luminarj ». Ancora il Padre:

Domenica si' el nome in far chosie
che tenebre sie nocte e lucie il die.

Poi si volge alle celesti creature:

Angeli mei, colla mente sincera
per grande amore da me foste creati;
facti v'à luce la mme' luce vera ...

(1) Cod. Magliab. cit., c. 20 sgg.

Risponde un Angelo del Primo Coro; poi uno del Secondo, del Terzo, del Quarto, sino al Nono: ciascuno non profferisce che una ottava. Ora ecco « levarsi su Lucibello »:

> I son saggio, i son bello, i sono ornato,
> ripieno d'ogni vertù e di scienza,
> amato, riverito et onorato
> e più d'ogni altro posto in eccellenzia ...
> Chi sarà quel ch'la mia openione
> in alchum modo contrasti o s'opongha?
> E però nella parte d'Aquilone
> voglio e comando che nel Ciel si pongha
> la sieda mia ...

Lucifero è travolto nel baratro. E Iddio passa alle creazioni delle altre giornate, per ciascuna delle quali pronuncia una stanza. Parla poscia ad Adamo, facendogli il divieto di mangiare il pomo. Adamo impone i nomi a' pesci, agli uccelli e alle erbe. Giova riferire il piccolo catalogo ittiologico:

> Balene, tonni, dalfini, morene, orate,
> muggini, storioni, tinche, eroine,
> palamito, salmoni, sogliole, orate
> e lucci e lasche, anguille sança spine,
> schombri, ragni, trote, cheppie nate
> in ogni parte, e mennole e ombrine,
> carpion, gamberi, granchi ...

Vien poscia la creazione della Donna, il peccato, la cacciata dal Paradiso Terrestre ecc. Chi stese questo copione non aveva, certo, conoscenza del dramma Orvietano delle *Tre Gerensie*.

2. La *Festa del Giudicio* (1). Sono 73 stanze, comprese le 5 dell'Annuncio. Uno squillo di tromba. L'Angelo:

> Chiamavi il suon della presente tromba;
> surgite, morti, al giudicio venite!
> Uscite ciaschedun di sua tomba,
> l'alma de' vostri corpi rivestite;
> la vocie del Signior che sì rimbomba
> la irriparabil sua sentençia udite;
> state gaudenti voi che ll'ubidisti
> que' ch'el dispreçaron aran da star tristi.
> Surgite chiamo un'altra volta i morti ...

Versi che si direbbero Tasseschi, se non fossero tanto anteriori al Tasso! L'Eterno ordina agli Angeli di porre i buoni alla sua destra, i cattivi alla sinistra. Divisi i buoni da' rei, Michele parla a un ipocrita:

> Vien qua dalla sinistra mano
> ipocrito superbo pien di toscho ...

(1) Cod. Magliab. cit., c. 66 sgg.

Il peccatore chiede mercé, ma invano. Dopo quella dell'ipocrita, vien la volta del lussurioso. A man destra passa l'Imperatore Traiano:

> Passa a man destra, o Imperador Romano,
> che dest' il tuo figliuol per far ragione.

A sinistra un goloso. I sacerdoti implorano la protezione di Pietro, primo pastore di Santa Chiesa; ma Pietro:

> Farisei nuovi, pien d'ogni malicia,
> le vostre ipocresie non aran qui locho ...
> i' piansi amaramente, e sempre in focho
> stette el mie cor; ma voi, lupi rapaci
> fusti nel mondo et non pastor veraci.

Alcuni fanno appello a san Francesco, altri a san Girolamo, ma con uguale effetto. Poscia ha luogo un contrasto tra' Vizj e le Virtù: a ciascun Vizio risponde la Virtù contraria. Per invito di un Angelo, parla anche san Bernardino da Siena: ciò che dimostra essere la composizione posteriore al 1447. I diavoli escono dall'Inferno a impadronirsi de' perversi. Gli eletti salgono in Cielo, mentre i diavoli si cacciano innanzi la turba de' perversi. Il Dramma si chiude con la visione di un Angelo, il quale, brandendo la spada, serra le porte dell'Inferno.

3. *Mosè salvato dalle acque* (1): 56 stanze, comprese 4 dell'Annuncio e 1 della Licenza. Sulla riva del fiume, la Figliuola di Faraone ordina frettolosamente a' servi e a' valletti di gittarsi nelle acque per afferrarvi un vassoietto che vien giù alla deriva. Al ritorno, coloro recano il bambino Mosè e lo presentano alla Regina, la quale ne ammira la bellezza e ne resta entusiasmata. Tosto si va in cerca di cinque balie, ma il bimbo rifiuta di attaccarsi al seno di alcuna di loro. Perché il piccino non abbia a morire, una donzella propone sia chiamata una balia Ebrea. Costei (che sappiamo dalla Scrittura essere la madre stessa di Mosè) prende in consegna il bimbo e parte. Ora il Re, essendo venuto a conoscenza della cosa, memore di una certa profezia, secondo la quale un fanciullo Ebreo lo avrebbe detronizzato, vorrebbe che il piccino fosse gittato nuovamente nelle onde; ma la Regina si è così fattamente affezionata a lui che prega e scongiura perché ciò non avvenga. Ottenuta la grazia, manda per il bambino. Parla la nutrice:

> Eccho, Sancta Corona, il bambolino;
> ponete mente com'io l'ò tenuto,
> pulito, bello, veçosso e pellegrino;
> vedete come tosto egli è cresciuto ...

Il Re festeggia il proprio genetliaco, e la Corte risuona di canti e di danze. Dopo le danze, la Regina si presenta all'assemblea col fanciullo, e il Re lo prende a vezzeggiare, recandoselo al collo. Ma il fanciullo toglie la corona dal capo del Re e la gitta a terra.

(1) Cod. Riccard. cit., p. 38 sgg.

Faraone si adira e vuol farlo morire. La Regina, ossia la Figliuola del Re, si oppone; onde, sulla questione, vengono interpellati alcuni Savj. Il Re dice loro:

> Chon ogni ingegno e regola e doctrina
> vi pregho, savj miei, v'asotigliate
> a quel che la fortuna vi distina,
> e chon tal sentimento che vinciate
> la quistione di mia figlia paterina;
> e ch'ella dica bugia la proviate;
> e se voi lo fate sança far dimoro,
> vo dare a chi la vince un poco d'oro.

La Regina propone che, a provare la volontà divina rispetto al fanciullo, si faccia la prova mediante un bacino pieno di fiorini e una tegghia di carboni accesi. Se il piccino si chinerà a toccare gli uni e gli altri, gli si dia morte; se no, lo si lasci a lei. La prova riesce a favore di lei, e i Savj sentenziano:

> Si tengha per figliuolo, ché l'à provato
> che Idio del Cielo glie l'à per figliuol dato.

Notiamo che la copia Riccardiana presenta diversi svarioni, e vi fu omesso qualche verso.

4. *Susanna* (1). Non ha lo svolgimento ampio della *Susanna* Aquilana: sono solo 44 stanze, precedute da una scenetta di 10 stanze, aggiunta evidentemente più tardi, a servire da Prologo. Questa scenetta riproduce un piato giudiziario fra due contadini, uno dei quali reclama del denaro prestato all'altro, ma finisce per essere ingiustamente condannato lui al pagamento, i giudici essendo stati corrotti con un « cestello di mele ». Cotali giudici son quelli che condanneranno Susanna! La Rappresentazione si apre con la reciproca confessione di amore per Susanna che i giudici si fanno tra loro. Seguono: la scena del bagno, l'accorrere del popolo alle grida di lei falsamente accusata, la condanna di lei, la sua liberazione ad opera di Daniello, la giustizia popolare sopra gli accusatori.

5. *Abramo e Isacco* (2). È una delle più note tra le Rappresentazioni Sacre, avendo avuto numerose ristampe, a partire dalla prima del 1485 e a venire sino a oggi. Si conserva in molti Mss. di origine Fiorentina e non Fiorentina. Feo Belcari se ne disse l'autore; egli la dedicò a Giovanni di Cosimo de' Medici, con un sonetto, nel quale affermava:

> Ioseph ho letto, antico storiografo,
> De Lira Nicolao, dottore esimio,
> E Origen, dove non è sofistico.

La prima recita fu data in Firenze nel 1449. La fama di questa composizione è sproporzionata al suo valore reale. La grande tragedia che si combatte nel cuore del padre non ha ispirato, infatti, all'autore nessuno slancio che valga a elevarlo al di sopra della comune. Senonché sarà stato proprio Feo Belcari l'autore dell'*Abramo e Isacco*?

---

(1) Cod. Magliab. cit., c. 50 sgg.

(2) *S. R.*, I, p. 41 sgg.

L'attribuzione ch'egli ne fa a sé stesso nel sonetto dedicatorio, non ha valore probatorio, trattandosi di gente che credeva di aver diritto intiero di proprietà letteraria anche sopra i testi cui non aveva dato che una semplice rabberciatura. Il dubbio è ispirato dal fatto che il Codice Chietino, di cui al Cap. preced., contiene lo stesso *Abramo e Isacco*, ma in sesta rima (1). Non già che questo nuovo *Abramo e Isacco* rientri fra i componimenti drammatici scritti negli Abruzzi. Colà esso venne manifestamente dalla Toscana, essendo privo delle caratteristiche tecniche della Rappresentazione Abruzzese, oltre che essendo steso in un linguaggio che non è certo il linguaggio del luogo. Si trattava, dunque, di un copione, uscito da Firenze e circolante nelle provincie. Ed era un copione, simile bensì a quello del Belcari, ma ritmicamente più arcaico. Non sarà, dunque, da riconoscere, nella sia pur tarda copia Abruzzese, quella di un esemplare, anteriore al Belcari, che lo scrittore Fiorentino utilizzò e ammodernò, trasformando in ottave le sestine? Tutto ciò che abbiamo detto ne' Capitoli precedenti prova che i rifacitori di testi drammatici solevano salire dalla sestina all'ottava, non mai discendere dall'ottava alla sestina. Del resto, basta confrontare le stanze delle due redazioni per toccare con mano come l'ottava del Belcari altro non sia se non una sestina, sapientemente gonfiata, la quale avrebbe guadagnato nel senso a rimaner sestina. Come ho fatto per la *Passione* del Gonfalone (v. p. 427), mi limiterò, anche in questo caso, a riferire qualche esempio. Dice Abramo al Figliuolo:

Quando nascisti, dire non se porria	Quando nascesti, dir non si potrebbe
la festa e 'l gaudio che noi ne facemmo;	La gran letizia che noi recevemmo;
tanta letitia ebe l'anima mia	Tanta allegrezza nel cor nostro crebbe
che multo offerte a Dio per te rendemmo;	Che molte offerte a Dio per te facemmo:
	Per allevarti, mai non ci rincrebbe
	Fatica o spesa grande che ci avemmo,
et per gratia di Lui t'abbiam conducto	E per grazia di Dio t'abbiam condotto
che ttu sei sano, ricco, bono et docto.	Che tu se' sano, ricco, buono e dotto.

L'ingiunzione di Dio ad Abramo è più semplice nella redazione in sestine:

Abramo, Abramo, no dormire!	Abramo, Abram, odi il divin precetto:
Levati su et apri lo intellecto:	Con tutto il cor sincero Isac prendi
intendi, ascolta et nota lo mio dire	Unigenito tuo figliuol diletto
et fa cche presto lo micti in affecto:	Il qual tu ami, e sopra il monte ascendi
prindi Isaac tuo dilecto figliolo	Che tu vedrai dinanzi al tuo cospetto:
et di lui fa a me sacrifitio solo.	E di lui fammi sacrificio, e intendi
	Ben quel ch'io dico, e va' per via selvaggia,
	E fa' ch'el mio parlar invan non caggia.

Se il testo originario fosse stato quello in ottave, qualcosa de' concetti contenuti nella ottava or riferita sarebbe rimasto nella sestina. Casi analoghi se ne potrebbero ricordare parecchi. A me, per amore di brevità, non resta che da pregare il lettore, voglioso di verificare la maniera seguìta dal Belcari nel rimaneggiare il testo precedente, di confrontare da sé stesso i due testi. Vi osserverà come episodj di poche stanze siano stati ampliati a episodj di più stanze dal poeta Fiorentino. Così, per non citare che un esempio,

(1) *Teatro Abruzzese*, p. 223 sgg.

accanto al rogo apparecchiato, la redazione più antica non aveva fatto parlare che Abramo, dolente del sacrifizio che il Signore gl'impone. Il Belcari sviluppò questo episodio, introducendovi anche il discorso della vittima rassegnata. Lo stesso annuncio della festa, dato in sole tre stanze nella prima redazione, sale a ben sette stanze nella seconda, ove si svolgono concetti mancanti nella prima. E così si potrebbe procedere per un pezzo.

IV. I Miracoli.

Farei cosa eccessivamente lunga se mi proponessi di dare una notizia analitica delle Rappresentazioni de' *Miracoli*. De' più antichi, cioè di quelli stampati nel sec. XV, le Bibliografie del De Batines e dall'Allacci registrano: il Miracolo *Di due Hebrei che si convertirono, Di san Francesco come convertì tre ladroni et fecionsi frati, Del Corpo di Cristo, Di Nostra Donna che, per mezo di un Pellegrino, risuscitò el figliuolo d'un Re che chascava di quel male, Di due Pellegrini che andarono a San Jacopo di Galizia, Dello Spirito Santo, Di Teofilo che si dette al diavolo.* Altri ne furono stampati nel sec. XVI, e altri sono ancora inediti. Può valer per tutti l'osservazione che le fonti di essi sono i Leggendarj de' Santi, il libro di Jacopo da Varagine, le raccolte di Miracoli della Vergine e qualche altro scritto. Nel ridurre quelle storie per la scena, gli autori seguivano gli stessi procedimenti che ne' drammi derivati dal Vangelo: riprendevano cioè la storia *ab ovo* e la proseguivano sino alla fine, ampliandola come meglio potevano, introducendovi qualche elemento buffonesco, ma mirando sopratutto a edificare gli spettatori con esempj della potenza divina e della dedizione umana.

Può farsi rientrare nella stessa categoria un Dramma noto per aver dato motivo a un magnifico saggio critico di F. De Sanctis: quello del *Monaco che andò al servizio di Dio* (1). Un giovane, abbandonata la famiglia, se ne va al deserto per salvarsi l'anima, conducendo vita eremitica. Un Santo Padre, di cui si pone al servigio, apprende da un Angelo che, secondo ciò che Iddio ha destinato, il giovane dovrà dannarsi. Il romito rimane stupefatto, pensando che le buone opere « non bastano alla salute « dell'anima »; si rammarica della sua « prosunzione » di voler penetrare i secreti di Dio, e si duole della sorte riserbata al novizio. Ma il novizio, a quella rivelazione, rafforza la propria fede, deliberato com'è a fare tutto il

(1) *Saggi Critici*[25], Napoli, 1911, p. 77 sgg.

voler di Dio, sia pure ad andare all'Inferno. Di qui la salvazione, annunciata da un Angelo. E il dramma si chiude con un *Tedeum* e una Lauda.

Appare chiaramente dall'annuncio che la Rappresentazione aveva luogo in un convento, onde fu giudicata rettamente come un *Dramma claustrale*. Quanto alla sua cronologia, non potrebbe certamente ripetersi oggidì che il Dramma, « se non è il più antico de' Misteri italiani..., « è certo antichissimo ». Il fatto che i personaggi son privi de' loro nomi, attesta che l'autore, più che a mettere in scena una *Storia*, mirò a fornire un esempio morale. La trama essendo delle più comuni, il Dramma ha valore come espressione de' concetti cui s'informava la vita monastica. Da essi scaturisce la situazione eroica del giovane, cristianamente prono al volere supremo, anche a costo della propria perdizione. Il De Sanctis giudicò severamente il frate rimatore, il quale, « non ha « sentito né compreso quale magnificenza di concetto aveva innanzi » e lasciò « cadere nel vuoto i più interessanti contrasti drammatici ». Rimprovero che potrebbe muoversi presso che a tutti i redattori di Drammi Sacri Italiani, tanto del Medio Evo quanto de' tempi posteriori.

V. Storie profane.

Le Rappresentazioni di *Santa Uliva* (1), di *Stella* (2) e di *Rosana* (3) son di quelle nelle quali una storia profana, convertita in una storia religiosa, vien messa in iscena come qualsiasi altra storia di Santi. La *Sant' Uliva* e la *Rosana*, entrambe in due Giornate, risalgono al sec. XVI; la *Stella* alla fine del XV. Le due prime, la *Sant' Uliva* segnatamente, avevano una messa in iscena grandiosa e varia, con intermezzi musicali, con apparizioni di esseri mitologici ecc. È quanto di più sfarzoso e di più ampio abbia prodotto il Teatro Toscano. Non starò a dare un'analisi di queste Rappresentazioni delle quali A. D'Ancona studiò, com'egli sapeva fare, le attinenze con la letteratura leggendaria degli altri paesi, e il modo della formazione. Circa la *Rosana*, dirò che la sua fonte sembra sia stata la leggenda a stampa, non la inedita, come è della *Rosana* Abruzzese (4). Ricorderò bensì un'altra storia famosa, per deplorare l'ignoranza a cui

---

(1) *S. R.*, III, p. 235 sgg.

(2) *S. R.*, III, p. 317.

(3) *S. R.*, III, p. 361.

(4) Cf. p. 396 sg.

siamo condannati circa il testo: la storia Boccaccesca di *Griselda*. Il Ms. che la contiene, posseduto da un privato, poté esser veduto dal D'Ancona, il quale non ne comunicò che due stanze (1).

In Firenze, come in Roma e in altre città, la costumanza delle figurazioni plastiche e mimiche, iniziatasi da tempo, si andò facendo sempre più intensa nel sec. XIV e sopratutto nel XV. Era l'età de' Trionfi, de' Carri simbolici, de' Canti carnascialeschi, delle grandi mascherate: l'età de' Medici e di Girolamo Savonarola.

Più volte fu ricordata la Rappresentazione pantomimica dell'*Inferno*, fatta, nelle calende del maggio del 1304, per iniziativa del Cardinal da Prato, al Ponte alla Carraia, allo scopo di pacificare i cittadini, finita tragicamente con l'annegamento di gran numero di spettatori (2). Rappresentazioni simboliche di Santi si facevano durante le processioni: restano memorie delle processioni del San Giovanni. Altre si facevano in occasione di festeggiamenti civili: erano carri traenti macchine con scene bibliche e anche mitologiche. Ricorderemo, nel Capitolo seguente, le grandiose processioni del 1430 e del 1454: esse avevano carattere prevalentemente pantomimico, ma è verisimile non andassero scompagnate da un testo letterario. Una descrizione particolareggiata delle feste di tal genere la fornisce il vescovo Russo Abramo di Suzdal, nel suo itinerario, là dove parla di quelle dell'Annunciazione e dell'Ascensione, da lui vedute, nel 1439, nella chiesa del Carmine (3).

Ma è notevole che degli scrittori i quali si attardano a descrivere gli apparecchi e le maraviglie di così fatti spettacoli, nessuno faccia mai allusione alle Rappresentazioni drammatiche (4).

---

(1) *Orig.*², I, p. 439.

(2) G. Villani, *Cron.*, VIII, cap. 70. Secondo il Vasari, I, p. 510, la festa era stata ordinata da Buonamico Buffalmacco e fatta dagli uomini di San Friano.

(3) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 246. In generale, circa le Rappresentazioni pantomimiche in Firenze, nel 1433, nel 1443, e in altri anni, v. D'Ancona, *Orig.*², I, pp. 218 sgg., 271 sgg. Circa gl'« ingegni », ibid., p. 231 sgg.

(4) Non è chiaro se si alluda a una Rappresentazione mimica o a una parlata, nella Novella LXXII di F. Sacchetti, dove leggesi di un amico dell'autore, il quale, assistendo alla celebrazione dell'Ascensione, nella chiesa del Carmine, vide Gesù andar su verso il tetto, per la corda, tanto adagio che udì dire: « E' va sì adagio che « non giungerà oggi al tetto »; ed egli aggiunse: « Se non andò più ratto, egli è ancor « tra via ». Cf. D'Ancona, *Orig.*², I, 209.

CAPITOLO IV.

Bologna, Veneto, altri paesi.

Quanto imperfette siano le nostre conoscenze intorno alla vita teatrale Italiana nell'ultimo Medio Evo, si dimostra nel Capitolo presente; nel quale passiamo in rapida rassegna quel tanto di fatti e di memorie relative alla storia della Drammatica, che fu conservato nelle regioni diverse da quelle di cui ci occupammo fin qui.

Se la quantità de' fatti è scarsa, non è copiosa quella delle memorie. Fatti, cioè testi, non se ne rinvengono che in Bologna e nella Marca Trivigiana, dove, del resto, si presentano in maniera saltuaria e discontinua. Per tutto il resto dell'Alta Italia non possediamo che notizie, e non sempre così precise come lo studioso potrebbe desiderare.

Che la propagazione de' Disciplinati sia stata vasta in Piemonte e in Liguria, ne fanno fede i Laudarj ufficiali di Saluzzo (1), di Carmagnola (2), di Bra (3), di Pietra Ligure (4), di Genova (5) e di qualche altra città incerta (6). Sono Laudarj lirici: quello di Saluzzo è ordinato cronologicamente, alla maniera Perugina. Fatta eccezione di qualcuno de' soliti

(1) F. Neri, *Di alcuni Laudarj Settentrionali*, in *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, XLIV (20 giugno 1909).

(2) F. Gabotto e D. Orsi, *Laudi del Piemonte*; *Scelta di Curiosità letterarie*, disp. CCXXXVIII, Bologna, 1891.

(3) A. Mathis, *Storia de' Monumenti Sacri e delle Famiglie di Bra*, Alba, 1888; cf. F. Neri, op. cit., p. 4 n.

(4) Accame, *Frammenti di Laudi Sacre in dialetto ligure antico*, in *Giorn. Ligust.*, X (1883), p. 321 sg., e *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XIX (1887), p. 547 sgg.

(5) Crescini e Belletti, *Laudi Genovesi del sec. XIV*, in *Giorn. Ligust.*, X (1883), p. 9 sgg.

(6) Incerta la provenienza de' Laudarj contenuti nel cod. 3765 del Museo Civico di Torino, e nel Varii 112 della Biblioteca Reale; cf. F. Neri, op. cit., p. 4 n.

monologhi della Vergine e della *Donna del Paradiso*, non c'è niente di drammatico. Dobbiamo concluderne che solo a questo si limitò l'attività letteraria de' Disciplinati Piemontesi? Eppure la Valle di Susa, il Biellese e la Valle d'Aosta son quelle dove la tradizione drammatica religiosa si continuò più tenacemente, e sembra avervi origini remote (1). Il *Gelindo*, di cui si è toccato a p. 428 n., può risalire, nella redazione attuale, sino al sec. XVI. Dippiù, sulla fine del Quattrocento, la regione Subalpina assisté alle grandiose *Passioni* di cui è un saggio quella di Revello (v. p. 385), italiane nel linguaggio, francesi nella struttura. Ora si può chiedere se le consuetudini teatrali vi siano state importate per la prima volta d'Oltr'Alpi, ovvero se non vi fu che una semplice sostituzione di maniera.

Laudarj ufficiali furono pure serbati de' Disciplinati di Bergamo, di Brescia e di Lodi. Anche qui niente di drammatico. Le notizie relative a spettacoli teatrali in Lombardia concernono la sola Milano: si tratta di spettacoli organizzati dal Clero, e si ricollegano piuttosto alla tradizione del Dramma Liturgico.

Attività drammatica vi fu senza dubbio nell'Emilia, anche al di fuori di Bologna. Le fonti lo attestano chiaramente. Senonché i copioni degli spettacoli di Ferrara, di Modena, di Parma e di qualche altro centro andarono dispersi. I copioni di Bologna documentano il prevalervi che, nel sec. XV, vi facevano le fogge Fiorentine.

Un interrogativo penoso rappresentano le Marche, dove non possiamo rassegnarci a credere che l'attiguità con l'Umbria abbia avuto per sole conseguenze quelle che sono testimoniate da' Laudarj arcaici di Urbino e di Fabriano e dal brevissimo frammento che ricordiamo più avanti. E si tratta di una regione che ha portato un contributo non insignificante allo svolgimento delle lettere volgari nel Medio Evo!

Deplorevole oltre ogni dire è la perdita de' copioni delle feste Napoletane, di cui parlano le memorie della grande città, e di quelli delle città minori della Campania. Restano i copioni di Aversa, della prima metà del sec. XVI: essi documentano il tramonto della forma Umbra.

Dal resto del Mezzogiorno e dalle Isole, nulla. Il che è notevole, dato che in quelle regioni la vita teatrale aveva tradizioni remote, le quali risalivano sino a' Drammi Liturgici di Montecassino, di Bari e della Sicilia.

---

(1) D. Orsi, *Il Teatro in dialetto Piemontese*, Milano, Civelli, 1890, p. 21.

Che cosa vi mancò perché non vi prendesse piede la Drammatica volgare? Comunque, l'usanza della Rappresentazione Sacra vi si diffuse più tardi, e vi divenne siffattamente popolare che, come è risaputo, ancora ne restano reliquie viventi.

Gli scarsi monumenti letterarj che esamineremo nel presente Capitolo sono, alcuni di origine Umbra, altri di origine Fiorentina; altri sono rielaborazioni locali della Lauda Umbra.

Quanto alle memorie storiche, ne appare che, nell'Alta Italia, allato al Teatro de' Disciplinati, non vi si era spento, nel basso Medio Evo, quello del Clero, e che questo continuava a organizzare spettacoli alla maniera propria, del genere di quelli antichi di Cividale e di Padova, con tal pompa da non potere più omai essere classificati fra' Drammi Liturgici. Erano spettacoli mimici: le parole, quando se ne profferivano, erano latine, desunte dalla Scrittura.

Pur nell'Italia Settentrionale, in quelle città sempre pulsanti di vita civile ed economica, era considerevole la frequenza de' cortei e delle figurazioni simboliche con le quali si usava festeggiare avvenimenti pubblici. Gli scrittori chiamano gli uni e le altre *Demonstrazioni*, più soventi *Rappresentazioni*, come i Drammi. Esse non avevano unicamente argomento religioso: apprestate da dotti cortigiani, spesso erano allegoriche, mitologiche e storiche. Allorché comportavano un testo, questo poteva essere tanto in latino quanto in volgare. Ho già descritto qualcuno di così fatti spettacoli dati a Roma (cf. p. 432). Lo studio di essi potrebbe fornir materia ad altre osservazioni: ciò esorbiterebbe dal mio assunto.

Passerò adesso all'esame de' monumenti di Bologna e del Veneto; darò poscia uno sguardo alle memorie relative agli altri paesi.

I.

Bologna.

I Battuti di Bologna. Resti della loro letteratura. Le Rappresentazioni della Compagnia de' SS. Girolamo e Anna. Il Dramma Ciclico. Rappresentazioni allegoriche.

Della Compagnia de' *Battuti*, secondo si usava denominare i Disciplinati nell'Alta Italia, *di Santa Maria della Vita*, fondata in Bologna,

dicevasi, poco dopo il 10 ottobre del 1260, dallo stesso Raniero Fasani, nella prima ondata flagellante lungo la via Emilia, sodalizio pur così benemerito per opere d'arte e di pubblica beneficenza (1), nulla rimane in fatto di letteratura.

Un'altra Compagnia di Battuti sorse più tardi nella stessa città, sotto il titolo di *San Girolamo*. La data della sua fondazione è anteriore al 1417. Nel 1436, Ambrogio Traversari, nella qualità di Priore Generale de' Camaldolesi, vendé a que' Confratelli il convento delle suore di Sant'Anna, in Via di Bagnomarino, fuori la Porta San Mammolo. In seguito a una scissione, alcuni di essi presero più tardi la denominazione di *Confraternita Maggiore de' SS. Girolamo e Anna* (2).

Circa gli usi teatrali di questi Confratelli, nessuna notizia. Appartenne però ad essi, cioè alla « Compagnia de *Santo Jeronimo*, in loco dito « de *Santa Anna* », una notevole raccolta di Rappresentazioni Sacre; la quale testimonia ampiamente di quel che fu il Teatro in Bologna, nella seconda metà del sec. XV (3). Del periodo anteriore non conosciamo nulla.

La raccolta fu messa insieme nel 1482 da un « Thomas Leonis Bono« niensis civis », e comprende ventitré componimenti. Di questi i più erano stati importati da Firenze, altri furono composti o compilati in Bologna, ma alla maniera Fiorentina. Gioverà dare un elenco de' primi, tra' quali si rinvengono alcuni di quelli che, nel Capitolo precedente, abbiamo classificati fra i più antichi del repertorio Fiorentino in ottava

---

(1) Cf. p. 236. V. anche GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, ivi, 1869, I, p. 416. È noto come nella chiesa della Vita si custodisca il celebre gruppo di Niccolò dell'Arca, raffigurante il Pianto delle Marie, dopo la Deposizione, con Giovanni e Nicodemo: gruppo di un così intenso realismo da far pensare che l'autore abbia fermato nella creta addirittura una di quelle scene ch'egli aveva vedute in azione nel Teatro sacro. La stessa cosa potrebbe pensarsi di altri gruppi plastici in terracotta della metà del sec. XV; quali quelli di Guido Mazzoni, cioè la *Passione* di Monteoliveto di Napoli, la *Pietà* di S. Giovanni di Modena, e le altre simili dello stesso scultore.

(2) A. MACCHIAVELLI, *Origine, fondazione e progressi della Venerabile Compagnia laicale sotto l'invocazione de' gloriosi santi Girolamo ed Anna, posta in Via di Bagnomarino*, Bologna, 1754.

(3) Cod. V. E. 483 della Biblioteca Nazionale di Roma, già del conte Giacomo Manzoni. Descrizione in A. TENNERONI, *Catalogo ragionato de' Manoscritti del conte Manzoni*, Città di Castello, 1895, n.° 90.

rima: qualcuno, anzi, presenta un'orditura anche più semplice che in questi ultimi. Eccoli disposti secondo l'ordine delle materie:

I. Rappresentazioni « de tempore ».

1. La *Passione*: 90 stanze. È diversa da quella del Castellani. Incontrasi qualche sestina fra le ottave.
2. La *Cena*: 26 stanze.
3. I *Simboli della Passione*, cioè: la Colonna, le Discipline, la Corona di spine, i Chiodi, la Croce, la Spugna, la Lancia. Profferiscono ciascuno una stanza.
4. L'*Annunziata*. Altra redazione di quella attribuita a Feo Belcari, di cui al Capitolo precedente (*S. R.*, I, p. 167 sgg.).
5. L'*Ascensione*: 8 stanze. Qualcuna si ritrova nella compilazione Magliabechiana, di cui al Capitolo precedente.
6. Il *Partimento*: 74 stanze. È il congedo di Gesù dalla Madre. Altra redazione, secondo un codice della Biblioteca Universitaria di Bologna, fu pubblicata dallo Zambrini, in *Propugnatore*, I, p. 258 sgg.
7. La *Trasfigurazione*: 9 stanze. Del tipo delle *Laudes Evangeliorum*.
8. La *Resurrezione*. Ampia Rappresentazione di 111 stanze, diversa dalle altre dallo stesso titolo. Si estende dalla istituzione della guardia al Sepolcro sino all'apparizione a Tommaso.
9. *S. Giovanni nel Deserto*. Altra redazione di quella attribuita al Belcari (v. p. 473).
10. Il *Pianto della N. D.* Scena della Deposizione.
11. La *Natività*. Altra redazione dell'*Ottaviano*, entrato nella compilazione Magliabechiana predetta.

II. Rappresentazioni Agiografiche.

1. *B. Giovanni Colombini* (v. De Batines, s. v.) (1).
2. *Santa Cecilia* (v. Id., s. v.).
3. La *Natività di San Zuliano*.

III. Vecchio Testamento.

1. *Susanna*. La stessa di cui al Capitolo precedente (p. 479).
2. Il *Giudizio*. Altra redazione di quella di cui a p. 477.
3. L'*Abramo e Isacco* di Feo Belcari.

IV. Miracoli.

1. La Storia di *Pietro Teodinario* di Costantinopoli.
2. Di un *Pellegrino* che, andando a San Jacopo, « fu per la via iniustamente impicato, « e per miracolo di san Jacomo fu libero e sano » (De Batines, s. v.).
3. *Miraculi di sancto Andrea*.

---

(1) Intorno a questa v. G. Pardi, nel *Bullettino Senese di Storia Patria*, IV, II-III.

Composte in Bologna sono due Rappresentazioni, l'una e l'altra assai interessanti.

La prima è una Rappresentazione « morale », di quelle che hanno radici in certe Laude antichissime (v. p. 252) e delle quali offre il primo esempio Perugia nella Lauda di cui a p. 266. La Rappresentazione di Bologna è tutta riassunta nel titolo: « Como Christo se turbò con lo Mondo e volevalo « destrugere con tre lanze, perché erano cresciuti più che l'usato tri pessimi « vizii, cioè Superbia, Avarizia e Luxuria. Tucti li Sancti lo pregavano « ch'el perdonasse ai peccatori, e mai non lo volse consentire a niuno. « Finalmente, a li gran preghi de la Vergene Maria, si lasciò inchinare a « perdonare. Perché ella li offerse san Domenego e san Francesco. E « como san Francesco predicava allo popolo de la Passion de Christo et « de le Stimmate de sé medesimo ».

La prima stanza, detta dall'Angelo, contiene una esortazione al

Nobile populo Bolognese e degno.

Davanti al Trono dell'Altissimo, appaïono la Misericordia e la Giustizia, le quali vengono a perorare pro e contro l'Umanità. Sfilano poscia diversi Santi e la Vergine: gli ultimi sono san Francesco e san Domenico. Si tratta, come si vede, di un nuovo adattamento del Piato di san Bernardo.

L'altra composizione, che è quella che apre il volume, presenta un interesse di gran lunga maggiore. Essa comprende non meno di 221 stanze, e comportava una messa in iscena delle più complesse (1). Vi si riconosce subito il testo di una di quelle Rappresentazioni le quali si svolgevano sulla pubblica piazza, sopra una serie di « edifizj », sopportati da carri: ciascuno di quelli formava una sorta di palcoscenico ambulante, sul quale, al momento in cui si soffermava, a un certo punto del percorso, si faceva una Rappresentazione. Un insieme di Rappresentazioni distinte, organate secondo un concetto unitario. È questo l'unico esempio di Dramma Ciclico che l'Italia possa vantare, dopo i Drammi Liturgici del Friuli, di fronte agli altri paesi (v. p. 159 sg.). Descrizioni di spettacoli di questa sorta si leggono negli scrittori; ma poiché costoro non dicono se essi

(1) Ne diedi notizia ne' *Rendiconti della R. Accademia de' Lincei*, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 17 aprile 1898.

fossero puramente figurati ovvero se accompagnati da parole, così il copione di Bologna viene adesso a chiarire la questione.

Nel Ms., la Rappresentazione non ha titolo. Il soggetto abbraccia tutta la storia della Redenzione, dalla Creazione del Mondo, giù giù sino a' Santi più recenti, come, per es., san Vincenzo Ferreri e san Bernardino da Siena. La concezione è identica a quella de' Drammi Ciclici Francesi: ne è diversa l'esplicazione. Senza dire delle dimensioni, di gran lunga inferiori nel Dramma Bolognese, è da osservare che questo fu composto bensì secondo un concetto ciclico, ma manca di uniformità nelle singole parti. Esso risulta composto di Drammi regolari accozzati insieme, seguiti da una interminabile sfilata di Santi e di esseri, de' quali ciascuno reca in mano il proprio simbolo e non profferisce che una sola stanza. Alcuni de' testi riuniti nella prima parte preesistevano: difatti, parecchie stanze dell'*Annunciazione* del Dramma Ciclico si leggono distinte nello stesso Ms. (c. 63). La seconda parte è un'imitazione, spinta sino a dimensioni insopportabili, della sfilata de' Profeti di Cristo. Ed è notevole che alcuni de' fatti più salienti della Storia sacra, come il Natale, la Passione, il Sepolcro, vi furono o accennati appena, di necessità, ovvero tralasciati del tutto.

Matteo di Marco Palmieri lasciò una descrizione particolareggiata della processione fatta in Firenze nel San Giovanni del 1454. Il testo Bolognese si adatta perfettamente a uno spettacolo come quello. Sopra altrettanti « edifizj », sfilarono, in Firenze: San Michele Arcangelo, Adamo, Mosè, i Profeti e le Sibille, l'Annunziata, Ottaviano, il *Templum Pacis*, le Sette Virtù con la Vergine, i Magi seguiti da duecento cavalli, Pilato, la Resurrezione, il Limbo, il Paradiso, gli Apostoli e le Marie presenti all'Assunzione; e poi Re, Regine, Damigelle « con carri e altre appar- « tenze al Vivo », il Vivo e il Morto, il Giudizio, il Paradiso e l'Inferno. Di tanto in tanto l'edifizio sostava e vi si faceva la Rappresentazione. Lo scrittore aggiunge che « tralasciossi la Passione e la Sepultura, « perché non parve convenisse alla festa » (1), per l'appunto come a Bologna.

---

(1) A. D'Ancona, *Orig.*², I, p. 228 sg. Altri spettacoli dello stesso genere, dati in Firenze, sono ricordati ivi alle pp. 255 sgg., 271, 273.

A dare un'idea del Dramma Ciclico Bolognese e della sua inscenatura, basterà riferirne lo schema:

Come Dio Padre creò Adam:

Facciamo l'huomo a una nobil statura
Sopra la terra, con ogni sapere,
A nostra somiglianza et a figura,
E diamoli ogni cossa a possedere:
Ogni animale et ogni altra creatura
Che habiam creati lo debbia obedere,
Il qual posseda í frutti che non erra
Che habiam creati sopra de la terra.

Alla creazione di Adamo segue quella di Eva; vengon poscia le tentazioni del diavolo, il fallo e la cacciata dal Paradiso Terrestre.

Seguitano li Propheti.

Parla per primo Davide; poscia Salomone, Mosè, Giacobbe, Barlaam, Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele, Zaccaria, Michea, Osea, Esaù, Abacuc, Natan, e finalmente anche Giovanni Battista.

Le Sibille.

Ellespontina, Delfica, Frigia, Persica, Samia, Tiburtina, Europa, Zimeria, Libica, Egizia, Egripa, Cumana, Eritrea, Debora.

Le Marie.

Maria soror Moysi, Olda, Anna; poi anche s. Maria Maddalena, s. Agata, s. Cecilia, s. Margherita.

La didascalia segue:

Qui comincia le quattro Virtù, le quali pregavano Dio Padre per l' Umana Generazione.

Parlano Misericordia, Giustizia, Pace e Verità innanzi al trono di Dio. Il contrasto si chiude con la « sentenza » pronunciata da Dio a favore della Incarnazione.

Qui comincia le orazioni che faceva Aron a l' arca de Dio per lo popolo: in quell' arca era la manna, le tavole de la lege e la bacheta d' Aron. E Aron debia andare d' intorno a l' arca, dagando l' incenso; e poi se metta in ginocchioni e dica questi versi in tre volte, et ogni volta daga l' incenso a l' arca.

Sono in tutto sei stanze e contengono preghiere.

Drieto a questo, lo Testamento Vechio, cum tucti li Giudei; e dinanci li siano due Angioli, li quali abiano alie come ha el balbastrello; e quelli con una bacheta in mano, inanci al Testamento Vechio, portino una veliera destesa; e il Testamento Vechio vada a cavalo de uno asino con corne, come vui sapite, e dica:

Oimè dolente, io son stato ingannato
Da quel maligno e perfido serpente,
E son per questo d'ogni ben privato
Per ch' io son stato sì disubidiente!

Come vedete, sono abandonato
Per lo peccato del primo parente,
E son privato e d'ogni ben ponito
Nel Paradiso ch'io son sta sbandito!

Dopo di che dal Vecchio passiamo al Nuovo Testamento.

Drieto a questo, fazasi uno edifitio cum l'Annunciata suso. E il Figliuolo di Dio dica a l'Angelo Gabrielo ...

L'Angelo va a la Vergene Maria e trovala che sta a la oratione, e meditava sopra quella profetia.

La scena si svolge nel modo consueto, ma assai rapidamente. Dopo che la Vergine ha detto queste parole:

Ecco l'ancilla del mio Signor Dio,
Sia fatto a me segondo el tuo dir pio,

c'è questa lunga istruzione in prosa:

Subito el Spirito Santo discende in lei, e in Cielo se fa gran festa. E l'Angelo Gabriello torna in Cielo. Drieto a questo, fazase un altro edifitio de la Nativitate de Cristo, cioè in questo modo: la Nostra Donna con Cristo in brace e con san Joseph, e fazase alcuni Angeli i quali abiano in mano un breve che gli sia scripto « Gloria in altis- « simis Deo » etc. E quilli cantino quello; et ancora gli sia il bove e l'asino suso quello edifitio, come si rechede. Et drieto fazasi li Tre Magi a cavalo, li quali vadano a offrire; e fazase con scudieri, trombili, e cavalieri, e mulatieri, e con tucto quello che se convene. Drieto a questo, siegua san Michele Arcangelo con un paro de balanze e con una spada in mano, e abia con lui lo nimico infernale, come acade. Drieto a questo, vengano septe Angeli, li quali abiano in mano li signi de la Passione. El primo porti la Colonna e dica.

Gli Angeli profferiscono una stanza ciascuno. Da questo punto in poi, l'azione cessa d'avere vero e proprio movimento drammatico: e si trasforma in una interminabile sfilata di personaggi, ciascuno de' quali dice il suo « articulo », che d'ordinario non è più lungo d'una stanza.

Avanti a tutti viene Gesù Cristo. Segue « lo Latrone el quale fu posto in croce « cum Cristo ». Indi la Vergine.

Vengono poi gli Apostoli, con a capo s. Pietro.

Poscia i Martiri, cioè:

S. Stefano (*Imprimamente venga s. Stefano con una bandirola in mano tucta rossa in la quale gli sia una croce zalla dentro*), s. Lorenzo, s. Urbano papa, s. Fabiano papa, s. Tommaso arcivescovo, s. Donato, s. Erasmo, (*fazasi uno edificio cum santo Erasmo suso che gli sia raspato le budelle da uno*), s. Antonio prete, s. Clemente, s. Pietro « martire di Predicatori », s. Cristoforo, s. Sebastiano, s. Proculo « martire da Bologna », s. Vitale, s. Agricola, s. Giustino, s. Cosmo, s. Damiano, s. Gervaso, s. Guglielmo, s. Giacomo « interciso », s. Pancrazio, s. Tiburzio, s. Valeriano, s. Vito, s. Vittore, s. Longino « el quale vulnerò Cristo », s. Donin « el quale porta la sua testa in mano », s. Romano, s. Giorgio « che va a cavallo con una fanciulla a piedi, la quale abia a « mano un serpente ».

Doppo li Martiri vengano li Confessori; e prima vengano li quattro Doctori. El primo san Gregorio Papa e dica e vada a sedere suso una sedia, come acade.

Seguono: s. Girolamo, s. Ambrogio, s. Agostino, s. Petronio « che porta Bologna », s. Leone Papa, s. Giovan Grisostomo, s. Bonaventura, s. Basilio « con un fanciullo per « mano », s. Nicolò, s. Bernardo, s. Paolo primo eremita, s. Antonio abate, s. Onofrio, s. Colombano, s. Barbaziano, s. Domenico, s. Tommaso d'Aquino, s. Vincenzo Ferreri, s. Francesco, s. Antonio da Padova, s. Bernardino, s. Nicola degli Agostiniani, s. Martino « a cavallo con un povero che sia nudo », s. Alberto, s. Leonardo, s. Alessio, s. Pellegrino.

Ecco la stanza di s. Domenico:

O signor mio Padre Omnipotente,
Per tutta Spagna andai predicando
E cun fervore ogni iniqua gente
A la tua fede sì gl'andai chiamando;
Hora vi prego molto humilemente
Non vogli dare cotanto aspro bando
Al popul di Bologna, o Yhesu pio;
A te mi raccomando, o Signor mio!

Dopo i Confessori, le Vergini e Martiri:

S. Lucia, s. Cristina, sant'Agnese, s. Caterina, s. Barbara, s. Dorotea, s. Apollonia, s. Tecla, s. Colomba, s. Orsolina « cum la sua compagnia », s. Chiara, s. Scolastica.

Le Vedove:

S. Elisabetta, s. Giuliana, s. Monaca, sant'Elena.

Le Sette Virtù.

Vien finalmente l'Imperatore Costantino:

Mitti qui presso uno a cavallo che porti la ombrella innanci a Costantino Imperatore. E Costantino mini s. Silvestro per le redine, el quale vada a cavalo.

Da ultimo s. Paolo Apostolo « con una spada in mano », dopo il quale

Seguita la Regina che va a cavalo, in segno de la Sancta Madre Chiesa, con li Quattro Evangelisti intorno.

Dopo questo, dice l'ultima didascalia, *seguita li Quattro Deffensori, cioè: san Petronio, sancto Ambrosio, san Domenico e san Francesco. E questi Quattro portino Bologna.*

Spettacoli congeneri continuarono a darsene in Bologna per più anni ancora. Girolamo Borselli ne ricorda uno dato nel 1492 e parla dell'ammirazione che destò negli spettatori. « In festo Corporis Christi », scrive il cronista, « in processione, multa repraesentata sunt, *tam de Veteri quam « de Novo Testamento*. Spectacula adeo fuerunt digna ut multi dicerent « antiquitatem Romanam revixisse » (1).

(1) *Annales Bononienses*, in *Script. Rer. Ital.*, XXIII, col. 911.

Ma le processioni religiose figurate, come già dissi (p. 433), dovevano, in pieno Umanesimo, dar luogo a cortei profani, ove, invece di Santi, sfilavano esseri allegorici e mitologici; senza per questo escludere l'influenza che, sopra un simile costume, possano aver esercitato le descrizioni che de' Trionfi Romani leggevansi ne' classici. Nella Bologna Bentivogliesca, ove in tanto onore furono tenuti i giuochi militari, sulla piazza, furono talora allestite figurazioni mobili allegoriche, per celebrare avvenimenti politici. Gli essseri allegorici si presentavano e pronunciavano discorsetti di una o due ottave, sull'esempio de' Profeti. In occasione delle nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este, Lorenzo Rossi e Andrea Magnano apprestarono le parole che le *Virtù* dovevano profferire al passaggio della sposa, attraverso la città. Fu celebrato allora, nella piazza che si apriva davanti a quel palazzo che più tardi cadde sotto i colpi dell'odio di Giulio II, una sorta di conflitto tra *Prudenza* e *Fortuna*, con parole di Domenico Fosco da Rimini, e, alla sera, pur sopra degli edifizj, ma nell'interno del palazzo, essendo di gennaio, fu rappresentata un'altra sorta di lotta tra Giunone e Venere, a cui partecipavano Diana, le Ninfe, Cupido ecc. L'azione era semplice: era la lotta tra la Castità e il Matrimonio, il quale, naturalmente, data l'occasione, riesciva trionfante (1).

II.

Veneto.

I Battuti nel Veneto. I Battuti di Treviso. Lauda Drammatica arcaica di Pieve di Cadore. Lauda della *Passione*. Le Devozioni del Giovedì e del Venerdì Santo. Gli *Ordines* delle feste di Pordenone. Spettacoli civili simbolici a Padova. Il *Castello d'Amore* di Treviso.

La Marca Trivigiana fu una delle prime regioni che videro costituirsi le Compagnie de' Battuti (v. p. 236). Si ricordano quelle di Venezia (2),

(1) V. G. Zannoni, *Una Rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, in *Rendiconti della R. Accademia de' Lincei*, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 6 dicembre 1891.

(2) V. p. 236.

di Treviso (1), di Udine (2), di Bassano (3), di Pordenone (4), di Vicenza (5), di Verona (6), di Marano Vicentino (7), di Belluno (8), di Pieve di Cadore (9). Vanno pur qui menzionate quelle di Capodistria (10), di Trento (11) e di Rendena (12). Si conservano Laudarj di Udine, di Treviso, di Pordenone, di Pieve di Cadore, di Trento e di Rendena.

Sono Laudarj lirici, ma non può mettersi in dubbio che in quella regione, ove avevano avuto, e avevano ancora, tanta voga i Drammi Liturgici e le Rappresentazioni simboliche civili, come diremo fra poco, tosto che vi si ebbe nozione del Dramma Umbro, non lo si adattasse e non lo si sottoponesse a un lavorio di rielaborazione. Vi fu, infatti, a quel tanto che ne è dato di conoscere, uno svolgimento di carattere del tutto locale. Purtroppo non ne restano che documenti scarsi!

È innanzi tutto da ricordare la notizia, tante volte ripetuta dagli storici della Letteratura, con varia interpretazione (cf. p. 156), relativa all'impegno che il Clero della cattedrale di Treviso assumeva verso i Battuti, di fornir loro ogni anno « duos clericos sufficientes pro Maria et « Angelo et bene instructos ad canendum in festo fiendo more solito in « die *Annunciationis* », a' quali eran dovuti « solidos x pro quolibet » (13).

---

(1) A. MARCHESAN, *Laudi sacre e preghiere in volgare tratte da un Ms. del sec. XIV della Biblioteca Capitolare di Treviso*, ivi, 1914.

(2) G. FABRIS, *Il più antico Laudario Veneto*, Vicenza, 1907.

(3) O. CHILESOTTI, *Matricola della Congregazione di M. V. della Pace e di San Paolo Apostolo in Bassano (1450)*, Ivi, Pozzato, 1887.

(4) V. più oltre.

(5) V. MORSOLIN, nel lavoro che citiamo più sotto.

(6) C. CIPOLLA, *Lauda Veronese del sec. XIII*, in *Arch. Stor. Ital.*, S. IV (1881), vol. VII; F. PELLEGRINI, *L'antica Lauda Veronese edita da C. Cipolla*, in *Giorn. Stor. della Letter. Ital.*, XXIII (1895), p. 156; F. PELLEGRINI, *Docum. ined. in dial. Veneto del sec. XIII dal Cod. Capitol. di Verona. DCCL*, in *Atti e Memorie dell' Accad. d' Agricolt. ecc. di Verona*, Ivi, 1903-'04.

(7) B. MORSOLIN, *Matricola della Congregazione de' Battuti di M. V.*, Vicenza, 1881 (Nozze Minelli-Seravallo).

(8) M. OSTERMANN, *I Flagellanti di Castion nel Bellunese*, in *Archivio per lo studio delle tradiz. popol.*, XV, 3-4.

(9) G. CARDUCCI, *Antiche Laude Cadorine*, Pieve di Cadore, 1892.

(10) E. MONACI, *Antica Mariegola Istriana*, in *Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino*, I (1881), fasc. 2.

(11) E. BROLL, *Laude e Sacre Rappresentazioni nel Trentino*, in *Annuario degli studenti Trentini*, VI, p. 117.

(12) A. PANIZZA, *Di alcune Laude de' Battuti di Rendena nel sec. XIV*, in *Archivio Trentino*, II, p. 75.

(13) AVOGARO, *Memorie del B. Enrico*, I, 21. Cf. p. 156.

Si è voluto a torto riferire questa notizia al 1260; ma si tratta di un semplice equivoco di chi confuse la data della fondazione della Compagnia con quella de' Capitoli. L'unico dato che se ne spreme è questo: che, nel sec. XIV, i Battuti di Treviso solevano rappresentare l'Annunciazione in una maniera più solenne delle altre feste, tanto che essi avevano bisogno di chierici, addestrati a cantare e a recitare il dialogo della Salutazione. Questo doveva consistere nelle parole latine della Scrittura, così come in varj luoghi, dove si preferì di lasciare intatto il testo sacro, in quel punto culminante dell'azione.

Una Lauda Drammatica di tipo arcaico è contenuta fra quelle di Pieve di Cadore. La raccolta Cadorina è del sec. XIV, ma le Laude non vi sono di sicuro nella redazione originale, secondo è attestato, fra l'altro, dallo stato di conservazione. La Lauda in questione è in forma di Ballata minore. È una di quelle che si inscenavano nell'Oratorio, con pochi interlocutori e con la partecipazione del Coro. Si tratta del solito Lamento della Madre davanti al Figliuolo crocefisso. Ella dice:

> Figol meo, quella grant pena
> che en la Crose ve demena,
> en mi no lassa os né vena
> che non façа duti tremare!

Rivolge poi un appello alla Maddalena, con spunti Jacoponici:

> Oy sorore Madalena,
> de dolore grande e' plena;
> plançi cum my; que pena
> che tu vy Christo portare!

Segue la *Responsio Madalene*, poi la *Responsio Marie*; da ultimo la *Responsio Multorum*, cioè il Coro de' Fratelli, i quali, dopo avere apostrofato la « mare dolorosa », implorano da Gesù il perdono per i peccatori.

Di tipo Perugino, se non addirittura di provenienza Perugina, è un'altra Lauda conservata nella miscellanea Corsiniana 44, G, 27, proveniente da un'ignota località Veneta. La copia è del sec. XIV, ma la struttura in sestine ottonarie ci riconduce più indietro. È una Lauda pel Venerdì Santo, in 48 stanze; essa svolge le scene principali della Passione, dall'annuncio di Giovanni al Pianto delle Marie: lo stesso schema della *Donna del Paradiso*. Attraverso alle numerose trascrizioni, il testo venne

molto a scadere: parecchie rime andarono perdute e qualche didascalia cadde fuori posto. Così è intestata a Giovanni questa stanza, detta manifestamente da altri:

> Ora oderiti lo lamento
> Che de Christo fece Maria:
> Da poy che sentìa lo tradimento,
> Stare questa non poteva
> Che essa non se lamentasse
> E da li soy amici non recordasse.

Quest'altra, detta dalla Turba, è intestata a *Maria Mater Domini*:

> O dona, dona, fate arreto!
> Dé, non hay voya de haver intenza;
> Lo tuo Filiolo ha fato peccato
> Conven che faza la penitenza;
> Noy lo menaremo al signior Pillato
> E esso l'àve a morte iudicato.

Rime come *cana* (*canna*) : *Anna*; *domando* : *panno*; *testimoni* (plur.) : *corone* tradiscono uno stato linguistico anteriore all'attuale.

Stimmate Umbre non meno perspicue recano altre due composizioni esistenti esse pure in un Ms. Veneto: le così dette *Devozioni del Giovedì e del Venerdì Santo*, da tempo note agli studiosi (1). Esse trattano, l'una, gli episodj della Passione, dalla Cena in casa di Marta sino all'arresto, l'altra, quelli dalla Flagellazione sino alla Sepoltura.

L'interesse delle due *Devozioni* sta innanzi tutto in ciò, che, secondo le istruzioni in prosa, la rappresentazione vi si frammischiava alla predica. Come nelle analoghe Rappresentazioni Abruzzesi, così anche in quelle Venete, lo spettacolo consisteva in un'alternanza di sermone e di recitazione. Salvo che qui la recitazione assume un'estensione più vasta. Se l'iniziativa di questi spettacoli non venne da' Battuti, sì bene da' Francescani, bisognerà argomentarne che costoro li avessero organizzati per una qualche località dove disponevano di mezzi maggiori che non i loro confratelli d'Abruzzo, costretti fra le magre risorse de' paesi di montagna (2).

---

(1) Testo pubbl. dal D'Ancona, in *Rivista di Filologia Rom.*, II, p. 1 sgg.; cf. *Orig.*[2], I, p. 184 sgg.

(2) Esempio di didascalia: ***Quando lo Predicatore àve predicato fin a quello loco quando Pilato comanda che Cristo sia posto***

Circa l'età de' componimenti, gioverà osservare che, nella trascrizione attuale, essi datano dal 1375. Nell'ordine relativo, segnano il momento del trapasso dalla Lauda passionale a quella in sestina endecasillaba. Parecchie stanze, infatti, sono ancora sestine ottonarie, altre sestine endecasillabe: al di sotto dell'endecasillabo si scerne spesso l'ottonario. Parecchie altre sono ottave, ma facilmente riducibili a sestine ottonarie. Mi dispenso dall'addurre esempj: chi scorra il testo ne trova da sé a ogni passo.

Una vera singolarità teatrale offre la Marca gioiosa con le Rappresentazioni di Pordenone.

Alla « Fradese » ovvero « Fradaya de Santa Maria de li Batudi de « Pordenon » appartenne un bel codicetto, attualmente della Biblioteca Nazionale di Roma (V. E. 366), nel quale, oltre a un frammento di Statuto e a note relative a donazioni fatte alla Compagnia, furono copiate, nel sec. XV, tre Rappresentazioni (1).

Malgrado i tempi bassi, le didascalie di questi componimenti sono redatte ancora in latino, come ne' Laudarj di Perugia. Era la continuazione di una tradizione ininterrotta ovvero l'effetto di mera saccenteria? Sarebbe vano il ricercarlo. Similmente le dimensioni delle Rappresentazioni Pordenonesi son pari a quelle delle Laude Umbre. E siccome i soggetti vi sono svolti nella loro interezza, così dobbiamo pensare che, ad onta della brevità del testo, l'azione, nella realtà, comportasse uno sviluppo più ampio, e che vi si facesse larga parte alla mimica.

Contrasta con queste condizioni arcaiche la verseggiatura, la quale, viceversa, era quanto di più moderno potesse allora immaginarsi. Non più stanza di Ballata, né sestina, né ottava; sì bene coppie di versi a rime baciate, terzine, quartine, sonetti intieri. Durante il mirabile risveglio

---

a la colona, lo Predicatore tase, e vene Cristo nudo con li Frustatori, e vano a lo loco deputato dove sta la colona, e portenlo in mezo de la zente tanto homini quanto femene, si se può fare: e Johanne sta con Cristo; e posto l'àno a la colona, li Frustatori lo frustano un poco devotamente, e poi stano in pace, cioè quando Cristo vole parlare a Johanne e Johanne sta ante Cristo inzenocchiato, e Cristo dice a Johanne etc. Ancora: *Dito questo, Maria e Johanni e Madalena se nde vano dove sta Cristo per essere posto in Croce; e lo Predicator predica, e como fa signo che Cristo sia posto in croce, li Judei li chiovano una mano* etc.

(1) Notizia e testo dati da me in *Studj di Filol. Rom.*, VI, p. 229 sgg. Il frammento di Statuto è del 1399, ma non è l'originale.

culturale Veneto del sec. XIV e del XV, a Pordenone la si volle rompere con la tradizione popolaresca, e il Dramma, affidatasene la redazione a della gente dotta, rivestì le fogge della nuova classicità nazionale. Parimenti non è più schiettamente veneto il linguaggio, bensì il solito toscano degli scrittori Veneti del Tre e del Quattrocento.

La prima Rappresentazione incomincia:

FESTUM RESURRECTIONIS. *Et primo* ADAM *in Limbo existens et lucem videns dicit:*

Quest'è la luce del Segnore mio,
quest'è lo lume del Figliuol de Dio.
Noi te avemo pur chiamato tanto,
che hay udito il nostro amaro pianto.
O Redemptore de l'umana carne,
tu se' venuto pur a liberarne.

YSAYAS *autem deinde dicit:*

Io Isaya al mondo quando vissi
di questo lume prophetay et dissi:

Populus qui ambulabat in tenebris vidit lucem magnam. Habitantibus in regione umbre mortis lux orta est eis.

CHRISTUS *vero Inferno sic imperat:*

Attolite portas etc.

Dopo l'andata delle Marie al Sepolcro,

CUSTODES SEPULCRI *nuntiant Judeis Resurrectionem Cristi:*

Quel bon Jesù che fu crucifichato,
o Sacerdoti, Scribi et Pharisei,
sì chome viddi io con gli occhi mei,
è hora veramente suscitato.
Un terremoto forte et smesurato
non sol mi fé riççare li capei,
ma sbighottir vi fece tutti sei
et cader giù, a llor et mio malgrato.
Io vidi poi un Angel tutto biancho,
sciendendo giù dal Ciel, levar lo sasso
et su sedere con lo dextro fiancho;
doppo lo vidi con alchune done
le qual fugiro con un presto passo
timide fatte per lo lui sermone.

Viene la scena del creduto Ortolano e l'Apparizione alle Donne. Indi:

MULIERES *nuntiant Discipulis dicentes:*

Fratelli chari, noi trovato havemo
un Angelo seder dal lato destro
de lo Sepulcro in che Jesù giacea;
doppo scontramo il nostro bon Maestro,
il qual ne disse che vi devessemo
dir ch'el vi spetta tutti in Ghalilea.

APOSTOLI *Mulieribus respondent:*

Le done sempre in capo han un martello
il qual gli fa ballare lo cervello.

Il dialogo susseguente ha spunti della Sequenza *Victimae Paschali.* Segue rapidamente l'Apparizione a' Discepoli, il riconoscimento di Tommaso e l'Ascensione, svolta in una sola stanza:

ANGELUS *autem post Ascensionem Cristi sic arguit Discipulos:*

O huomeni fideli et Galilei,
perché pur state a rimirar in su?
Hor non sapete voi ch'el bon Jesù,
che morto fu day perfidi Giudei
et è salito in Ciel, vegnerà giù
un'altra volta a giudicar li rei?

Sono, in tutto, non più di 120 versi quelli ne' quali sono concentrati così numerosi episodj.

Le altre due Rappresentazioni trattano, l'una e l'altra, l'*Assunzione.* Sono due diversi copioni della medesima festa.

Ora è da notare che del primo fu abraso completamente il testo volgare poetico, lasciandovisi intatte le didascalie latine. Gli spazj tornati bianchi furono lasciati vuoti, essendo destinati evidentemente ad accogliere un nuovo testo. Senonché il nuovo testo non fu scritto qui, ma in seguito al primo. E che il nuovo testo fosse proprio quello destinato a sovrapporsi al precedente in palinsesto, lo dimostra il fatto che gli schemi de' due si corrispondono perfettamente fra di loro. Più tardi, qualcuno volle giovarsi de' vuoti per inserirvi alcune terzine.

A riprova di quanto abbiamo detto circa i rapporti tra i testi e l'azione, osserviamo che entrambe le redazioni recano non il titolo consueto

di *Laus*, *Devotio* o *Repraesentatio*, bensì quello di *Ordo*. Ciò significa che il testo susseguente non contiene se non le parole da recitarsi in episodj staccati. L'azione era manifestamente di gran lunga più varia e più movimentata di quello che l' *Ordo* lasci intravvedere.

Ancorché l'estensore del primo copione, come quello della *Resurrezione*, non sia stato un uomo dappoco, tuttavia non ne fu indicato il nome. Per contro, fu indicato il nome dell'estensore del secondo. È un nome non ignoto alla Storia Letteraria: Piero dal Zocolo (1). Non saprei escludere senz'altro però che questi possa essere stato l'estensore anche del primo, e che il secondo non rappresenti se non la conseguenza di scrupoli letterarj dell'autore. La cosa appare verisimile quando si prenda a confrontare il testo del da Zocolo con quel tanto che, grazie agli aiuti della Chimica, si riesce a raccogliere del testo anteriore. Checché ne sia, non è di scarso interesse per noi il sorprendere che qui facciamo uno scrittore, nell'atto stesso, sia di manomettere un'opera altrui, sia di rinnovellare la propria. Valga qualche esempio:

Hic MARIA *post ascensum Angeli et adventum Johannis Evangeliste erga ipsum dicit hos versus:*

O Zuane charo e dolce fiolo,
Ricordite del dito del to Maistro,
Il qual crocifixo, poi ch'el n'have visto,
Mi a ti madre e te me dé fiolo.
Ecome chiamato dal mio Fiolo
Mi volgio separare dal mondo tristo,
E andar in gloria del to Maistro
El corpo recomando a ti, Fiolo.
Li cani Çudei adonars'a conseio,
Digando: « Aspetemo che quela mora
Che part... vi ch'ogni nostro conseio
Cum se parole destruceva alora ... ».

Post discessum Angeli, venit Johannes Evangelista, cui obvians MARIA *dicit:*

O segretario del divin consiglio,
ricordite del dir del to Segnore
ch'essendo in Croce fitto per amore
et me in madre et te mi diede in figlio.
Io son chiamata da quel bianco giglio
che sempre sta scolpito nel mio core,
io dicho dal mio Figlio et Redemptore
che col so sangue fece ognun vermiglio.
Io so che li Giudey son consigliati
de arder lo mio corpo poy che l'alma
sarà montata sopra l'alto Cielo ...

Come si vede, gli scrupoli del da Zocolo riguardavano sopratutto la lingua, la quale, nella redazione primitiva, è più vivacemente colorita di

(1) Su Piero dal Zocolo, come autore di un poema allegorico su' Regni d'Amore e di Fortuna, in diciannove canti ternarj, v. V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, s. d., p. 175. Nel 1456 era uno de' « mazor » della « Fradaia », come si apprende da una nota apposta al codice stesso; che v. riferita negli *Studj* cit., al loco cit.

veneto. Quanto alla storia sceneggiata, è quella narrata negli Apocrifi, già tradotta in Dramma nell'Umbria (v. p. 285).

Mentre nel Veneto i Battuti svolgevano ne' modi anzidetti la loro vita teatrale (1), il Clero, dal suo canto, continuava a offerire spettacoli, i quali, allestiti con meccanismi complicati, con cantici latini, con intermezzi musicali ecc., avevano poca conformità col vecchio Dramma Liturgico, pur essendone uno strascico. In quella regione, il Teatro Laico e il Teatro Ecclesiastico si sono imitati a vicenda. Conforto Pulci descrive uno spettacolo dato dal Clero di Vicenza nel 1379, con particolari precisi che occorre leggere (2).

---

(1) La frequenza degli spettacoli teatrali in chiesa doveva essere assai grande nel Veneto, se, già nel sec. XV, essi incominciarono a preoccupare il Patriarcato. Il Sinodo di Marco Lando, del 1420, li vietava senz'altro. Tornarono a interdirli i Patriarchi Luigi Contarini, nel 1503, Antonio Contarini, nel 1509 e nel 1515, e Girolamo Quirini, nel 1527. V. D'ANCONA, *Orig.*², I, 343 sg.

(2) « Vicentinus Clerus quodam emi-« nenti aedificio ante capellam b. Antonii « duobus solariis altissimis, ornatis undi-« que banchis, zalonibus tapetisque miri-« fice composito, in primo cuius solario « sedebant quatuor vestibus clarissimis, et « aureis ... pretiosis gemmis induti ad « instar *Quatuor Dominarum*, Virginem « gloriosam indicantes et alias Marias. « Circum circa cum multa venustate sede-« bant duodecim ad numerum Apostolo-« rum duodecim, saepe singillatim surgen-« tes, salutantes Dominam, ut Virginem « gloriosam, psallentes quoque canticis « prophetias quae praedixerant de Spiritu « Sancto, quem recepturi erant, et tunc « hinc et hinc fiebant cantus et melodiae « variae. Qui vero super alio solario « sedebant respondebant cantu prophetias « et faciebant varia signa, quibus expecta-« bant Spiritum Sanctum super eos ven-« turum. Ipsisque sic agentibus erat qui-« dam super turrim episcopalis palatii, ad « cuius turris fenestram erat chordula alli-« gata, quae descendebat ad primum so-« larium, ubi facto quodam composito « igneo fragore immenso, statim per chor-« dulam praedictam descendebat super « primum solarium ad similitudinem ar-« dentis columbae. Cum admiratione ter-« refacti quasi omnes ceciderunt in terram, « Deum rogantes hymnis et canticis Spi-« ritum Sanctum promissum super eos « descendere secundum prophetias. Su-« per quo etiam solario erat quidam ad « similitudinem *cuiusdam maximi princi-« pis Iudaeorum* deridens eos, et dicens « eos stultos et pravae cogitationis. Om-« nibus autem hoc modo in admiratione « manentibus, qui super superiori solario « aderant, faciebant sclopos igneos ad mo-« dum maximorum tonitruum et fragorum; « quare non solum qui erant super aedi-« ficio, sed qui ad spectaculum convene-« rant, stupefacti aspicientes versus coelum « stabant, eisque in admiratione manen-« tibus apparuit magnus et ingens strepitus « igneus ad modum tonitruum et fulgurum. « Post quam statim per chordulam prae-« dictam descenderunt tres ardentes ad for-« mam columbarum usque super dictum « primum solarium, ubi erant expectantes

Non potrei chiudere il presente paragrafo senza far parola delle feste civili di carattere figurativo che pare siano state tanto frequenti e tanto antiche nel Veneto. Non è da escludere che esse abbiano avuta qualche ripercussione nella Letteratura.

Nel Prato della Valle di Padova, nel luogo stesso dove si rappresentavano Drammi religiosi, fu dato, nel 1208, un « magnus Ludus de « quodam homine selvatico »: fu tale una solennità che i Padovani in quel giorno andavano attorno abbigliati a festa (1). Non abbiamo il modo di appurare il soggetto di questo Ludo: noto soltanto che l'intervento dell'« uomo selvaggio » non era raro negli spettacoli medievali. Lo si vede apparire nella processione Viterbese del 1462. Nella festa nuziale Bolognese di cui al paragrafo precedente, dopo il balletto di una giovane danzatrice, « subito, al suono de le tube, in la sala apparve *uno homo « peloso come selvano*, vestito con irsuta barba et lunga et capilli horrendi « cum uno troncho in mano ... ». L'« Uomo Selvatico » è poi uno de' personaggi che, con Aeleo, Filetico, Silvano, Fauno e una Ninfa Chiara, entravano in un'Ecloga in lingua villanesca di B. Cavassico recitata in Belluno nel 1513. Nel Ludo Padovano, sembra che l'Uomo Selvaggio fosse addirittura il protagonista. Si trattò, forse, di uno spettacolo ridicolo e di forza. Dello stesso genere dovette essere l'altro « Ludus » dato, sedici anni dopo, nel 1224, sempre nel Prato della Valle, « cum « Gigantibus » (2).

Da molti lati interessante è la narrazione che Rolandino ha lasciato di un Ludo fatto in Treviso nel 1214 (3). Era il tempo in cui il podestà Albizzo Fiorese governava Padova con giuochi e sollazzi non meno che con astuzia. Fu ordinata allora in Treviso una gran Corte, alla quale furono invitati moltissimi cavalieri e pedoni di Padova con dodici delle più nobili, più belle e più gaie dame della città. Fu costruito un castello, e vi furon poste le dame, le damigelle e le loro serventi. Esse avevano

---

« Spiritum Sanctum iuxta prophetias, quas « canebant. Cum admiratione stupefacti « quasi omnes ceciderunt in suas facies, « et post pusillum surgentes, loquebantur « variis linguis ». *Annal. Patriae Fragm.*, in *Script. Rer. Ital.*, XIII, col. 1249.

(1) *Chron. Patavinum*, in MURATORI, *Antiquit. Ital.*, IV, col. 1126.

(2) *Chron. Patavinum*, in MURATORI, *Antiquit. Ital.*, IV, col. 1130.

(3) *Chron.*, in *Mon. Germ. Hist.*, XIX, p. 45 sg.

il compito di difenderlo dagli assalti degli avversarj. Il castello simboleggiava la rocca dell'amore, della grazia, della giovinezza. Era munito di singolari propugnacoli, fatti di stoffe di vaio, grigio, zendado, baldacchino, porpora, sciamito, ricello, scarlatto, ermellino ecc. Le guerriere avevano il capo protetto da corone d'oro, con crisoliti, giacinti, topazj, smeraldi, margherite e ogni altra sorta di gemme. Il castello doveva essere espugnato. E fu espugnato con proiettili di questa fatta: pomi, datteri, moscati, tortelle, pera, rose, gigli, viole, ampolle di balsami e di profumi. Erano venuti da Venezia molti gentiluomini e gentildonne, e presero parte al gradevole combattimento, pugnando sotto il vessillo di San Marco. Ma la festa non si chiuse bene. Infatti, mentre i Veneziani contendevano a' Padovani l'entrata alla porta del castello, sorse fra di loro una contesa, e la cosa finì per dover essere rimessa al giudizio degli arbitri (1).

Chi legge questa descrizione ricorre subito con la mente al *Carros* di Rambaldo di Vaqueiras (2) e al *Chastel d'Amors* (3), quello scritto in Italia, questo pure in Italia da un Italiano. Rambaldo, rinnovando il genere de' Tornei, del quale aveva dato egli stesso un saggio in Provenza con lo *Garlambei*, e rammentando, certo, il *Tournoi des Dames* di Ugo d'Oisy, fantasticò qui di una città costrutta dalle vecchie dame a bella posta per servire da fortezza contro Beatrice di Monferrato. Coloro contestano a costei il primato in bellezza e in pregio; si adunano in arringo, eleggono un podestà, partono in guerra. Nell'assalto, la gentil Piemontese le sconfigge tutte col semplice sussidio delle proprie qualità. È un quadro vivido di una guerra alla maniera Italiana, reso più gustoso dal catalogo che vi si sciorina delle più celebri fra le « bellezze » d'Italia. L'ignoto

---

(1) Il MURATORI, *Dissertaz. XXIX* cit., col. 839, ricorda la festa simbolica che soleva celebrarsi in Venezia, il Giovedì grasso, in memoria di un trionfo Veneziano riportato, nel 1162, sopra il Patriarca di Aquileia. Sulla piazza si dava la caccia a un toro, che doveva ricordare il Patriarca, e si tagliava il capo a dodici porci, che significavano i canonici Aquileiensi! Poi, in una sala del palazzo, il Doge in persona abbatteva con mazze ferrate alcuni castelletti di legno, tenuti in mano da scudieri, in segno della rovina de' castelli Friulani. Simbolica era anche la « Festa « della porchetta » di Bologna, che ricordava l'uccisione de' Lambertazzi in Faenza (ibid., col. 840).

(2) Per il testo, v. p. 63 n.

(3) Testo a cura di A. THOMAS, in *Annales du Midi*, I, p. 190.

autore del *Chastel d'Amors* descrive il simbolico castello, nel quale son rinchiuse delle donne che si difendono con la semplice arma delle proprie virtù:

E fan escutz d'esconditz
Ab qes cobron dals maritz,
E lanzas ab fers forbitz
Fan de sagramens plevitz,
Ab qe nafranls plus harditz
Qan ven al majer beson ...
Lor osberc son de soffrir
Q'ant, es coven a vestir
Per manazas, pauc blandir
E per spaven, qil vol dir ...

I due trovadori non si saranno essi ispirati a qualcuno di così fatti giuochi che in Italia dovevano essere consueti da tempo?

III.

Altri paesi.

Notizie relative al Teatro degli altri paesi d'Italia. Chiusa.

L'assunto principale del nostro lavoro può dirsi esaurito col paragrafo precedente, col quale abbiamo completata l'esposizione di tutte le fogge letterarie del Teatro medievale d'Italia. Ve ne furono delle altre a noi ignote? È poco verisimile. La forma letteraria Fiorentina omai si imponeva dappertutto, come ne fanno fede le ristampe numerose di Rappresentazioni Fiorentine che, dal declinare del sec. XV in poi, si vennero facendo nelle altre città.

Lo studio del Teatro Sacro posteriore alla divulgazione delle stampe, è cosa che interessa limitatamente la storia letteraria: interessa la storia del costume.

Noi reputiamo tuttavia di dovere appagare la giusta curiosità de' lettori, ponendo a loro portata quanto è possibile di conoscere circa il movimento teatrale ne' paesi donde non provennero documenti letterarj e che perciò abbiamo dovuto trascurare nello studio precedente. Son notizie fornite da cronache e da documenti di altra natura. Esse concernono, per la

massima parte, spettacoli del sec. XVI. Diremo anche che non sempre ci lasciano convinti trattarsi di vere Rappresentazioni drammatiche e non di semplici Rappresentazioni plastiche. Nella maggior quantità furono già utilizzate da A. D'Ancona, in diversi punti della sua opera; alla quale mi richiamo senz'altro. Nell'elencazione, seguirò l'ordine alfabetico; vi comprenderò anche le città dell'Umbria, perché ivi il Dramma Sacro del sec. XVI non era più quello stesso che vi era nato nel sec. XIII.

Aquila. Per le Rappresentazioni del 1510 e del 1516, v. p. 325.

Arezzo. Il 20 settembre del 1556 si recitava un *S. Giovanni e Paolo*, che non sappiamo sia stato quello di Lorenzo de' Medici. La festa purtroppo si convertì in un disastro in cui molti persero la vita (1). Resta una lunga relazione di una storia di *Nabuccodonosorre*, recitata il 29 settembre dello stesso anno (2).

Aversa. A F. Torraca spetta il merito di aver segnalate oltre a trenta Rappresentazioni Sacre Aversane (3), delle quali la più antica reca la data del 1534, trascritte fra il '61 e il '75. Erano recitate quasi tutte nella chiesa dell'Annunziata. Alcune sono attribuite a un dottore Luca de Calderio, detto *Ciarrafello*, altre ad altri autori Aversani. Le più sono intitolate *Opus Hebdomadae Sanctae* ovvero *Opus Quadragesimale*, secondo gli argomenti che trattano. Esse sono tutte in terza rima con qualche ottava e qualche rimalmezzo, e con ciò mostranó che coloro che le composero non si curarono della tradizione. Cosa la quale si manifesta altresì nell'esame del contenuto, in cui gli autori, per quanto non fossero di gran letterati, si studiarono di interpretare a modo proprio la Scrittura e di dare allo spettacolo atteggiamenti diversi da quelli de' predecessori.

Cesena. Nella chiesa conventuale di Cesena, nel 1460, frà Pietro d'Antonio da Lusignano fece rappresentare la Storia della *Conversione di S. Paolo*, che diceva da lui stesso composta in rima, « a honore e laude de san Paolo e a istantia di tutto lo Studio », cioè de' giovani studenti del convento. Il Vattasso, che ha rinvenuto e pubblicato l'autografo del copione (4), osserva giustamente che il Dramma segue da vicino l'andamento della narrazione Scritturale, e che frà Pietro, per quanto se ne affermi autore, non ha fatto altro se non rimaneggiare un testo anteriore. Questo testo anteriore era in sesta rima endecasillaba: ciò è provato dall'esistenza di molte sestine, frammiste alle ottave del buon Minorita Toscano.

Ferrara. La città che, poco dopo, tanto contribuiva al rinnovamento del Teatro classico in Italia, assisté per lungo tempo agli spettacoli teatrali religiosi. Restano notizie

(1) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 364.

(2) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 364, nota.

(3) V. *Studi di Storia letteraria Napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, p. 25 e sgg.

(4) *Per la storia del Dramma* cit., p. 105 sgg.

particolareggiate di Rappresentazioni datevi, con tutta la pompa di una città cortigiana, dal 1481 in poi. Il Venerdì Santo del 1481, il Duca Ercole fece recitare la *Passione*, nella propria cappella. All'uopo aveva fatto costruire un gran palco, da un lato del quale si apriva la porta dell'Inferno, in forma, al solito, di una testa di serpente. Dalle parole del cronista E. M. Ferrarini, pare si recitasse pure la Resurrezione: la bocca dell'Inferno serviva, infatti, per la Discesa al Limbo. Il Duca assistette allo spettacolo, con tutta la Corte e con monsignore Ascanio di Milano. Il Giovedì Santo del 1486, in piazza, e precisamente lungo il muro del Palazzo del Podestà, dove era stato costruito un gran palco, fu recitata una grande *Passione*. Il palco era ripartito in varie « case »: quella della Cena, quella di Marta, quella di Caifas ecc. Il Duca vi assistette, dopo che, nella gran sala del Castello, aveva fatta la lavanda de' piedi. Il primo « Atto » fu come la Vergine venne fuori con le tre Marie a lamentarsi « vulgarmente » che, pel peccato d'Eva, bisognò a Cristo di venire in terra. Poi si recitava la Cena, e si giungeva sino all'arresto. L'indomani, stando il Duca e Madama con la Corte, come il giorno avanti, ad assistere da' poggiuoli del Castello, fu recitata la *Passione*. Parte delle parole erano volgari, parte latine, secondo il *Passio*. Lo spettacolo fu ripetuto lo stesso anno, nella festa del *Corpus Domini*. In tale occasione i Frati Minori « feceno tutti li Santi e Sante » che erano stati « de la sua religione »; poi « tutti li Papi » Francescani; da ultimo un Imperatore. Quello che era « in loco di sancto Francesco » aveva Cristo « in alto e « lo guardava fixo »: era congegnato con fili di rame « che era cosa difficile ». Nel 1490 fu rappresentata ancora la *Passione*, il 13 marzo; il 25 l'*Assunzione* « la quale fu cosa « bellissima a vedere » (1).

Ancora, restano notizie degli spettacoli del 1503. Erano spettacoli « parlati », e vennero dati nel Vescovado. Il 14 aprile, Venerdì Santo, fu recitata la *Passione*, a spese del Duca Ercole; il 20 o il 24, l'*Annunciazione*. Quest'ultima « Demonstrazione » incominciava con l'apparizione di uno « spiritello », il quale pronunziava l'argomento. Sfilavano poscia i Profeti, che dicevano ciascuno la propria profezia. Indi « si apriva « il Cielo » e vedevasi Dio Padre commettere il mandato a Gabriello. Questi discendeva in Terra; seguiva la scena della Salutazione; poscia le altre della visita a Elisabetta e della rivelazione a Giuseppe (2). Artisti di vaglia concorrevano all'allestimento delle scene. Nel 1484, « colorì la montagna », cioè il Calvario, dipinse una « testa di drago », cioè la bocca spalancata dell'Inferno, e un Crocefisso « per la Rappresentazione che si « fece il Venerdì Santo », il pittore Giovanni Trullo, detto « il Bianchino » (3).

Gazzuolo. In questa piccola terra Emiliana, nel 1488, il Vescovo Ludovico Gonzaga aveva intenzione di celebrare il *Corpus Domini* con una Rappresentazione. Il

---

(1) Dagli autografi del Ferrarini, nella Biblioteca Estense di Modena, riferiti dal D'Ancona, *Orig.*², I, p. 290 sgg.

(2) Cron. ms. di Paolo da Legnano, cit. dal D'Ancona, *Orig.*², I, p. 337 sgg.

(3) Così da notizie raccolte da A. Venturi, *L'Arte Ferrarese nel periodo di Ercole I*, in *Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne*, S. III, VI, p. 397.

28 maggio scriveva a Cristoforo Arrivabene, pregandolo di procacciargli degli arredi sacri, e pregandolo, se non volesse far lui stesso la *Demonstratione*, gli rinvenisse almeno « ale, cavigliere, barbe, diademe, et lo ferro che tene Christo in alto, *più le parole* quali « dicono li Angeli et Propheti ... ». Terminava la lettera insistendo che, « si pur non « potesse servirne delle robe, *saltem* ne fornisca *delle parole* ». La quale era la cosa più difficile a procurarsi in un villaggio (1).

Chieri. In occasione del passaggio di Carlo VIII, nel fatale 1494, fu offerto uno spettacolo, tra drammatico e simbolico, tra religioso e allegorico. Una delle più belle donne della città fu posta in letto, per figurare una puerpera. Ella era sopraccarica di anelli e di gemme. All'intorno le stavano altre belle creature. Dinanzi al letto, contornato di seggi d'oro, il neonato. Si figurava, dunque, una *Natività*. Senonché la scena si cangiava, a un tratto, in una sorta di tribunale d'amore (2).

Gubbio. « Adì 8 di maggio [1444], il dì di S. Angelo qui, nella chiesa nostra, « fu fatta Rappresentazione di *San Mariano e di S. Iacopo* et furono quelli della Fra- « ternita di Santa Croce; et fummoce noi di casa. La qual festa fu fatta de Domeneca « che era piena la chiesa di genti ». Così nella *Cronaca* di Francesco, canonico della cattedrale (3). Di una Rappresentazione dallo stesso argomento il Mazzatinti ha ritrovato uno scenario del sec. XVI; ciò dimostra che ancora la si continuò a dare per un pezzo (4).

Lucca. In occasione dell'entrata dell'Imperatore Sigismondo, il 22 giugno 1432, la Signoria lo intratteneva con una « bellissima Rappresentazione a San Senzio », e l'Imperatore con molto diletto venne a vederla (5). È del 1442 il documento col quale il Comune proibisce, per motivi di ordine pubblico, le Rappresentazioni, dette *Tauliti*, che solevano farsi « per Societates vel Confraternitates piorum locorum ». Dalle parole della reformagione si apprende che talora nelle Rappresentazioni si frammischiavano « nonnullae indevotiones » (6).

Marche. Ciò che si ha delle Marche riducesi a un frammento, di due quartine, di una Lauda arcaica della Mutua Lamentazione (7) e a una Lauda narrativa della *Passione*, in quartine di doppi quinarj monorimi (8); una di quelle che i Fratelli usavano cantare durante la processione del Venerdì Santo.

Milano. Nell'Epifania del 1336, nel convento de' frati Predicatori, fu celebrata la festa de' Re Magi. Essa è descritta da Galvano Flamma, con le parole seguenti: « Fuerunt coronati tres Reges in equis magnis, vallati domicellis, vestiti variis, cum soma- « riis multis et familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae « praecedebat istos tres Reges; et pervenerunt ad Columnas Sancti Laurentii, ubi erat

(1) D'Ancona, *Orig.*², II, p. 433 n.

(2) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 298.

(3) Mazzatinti, *I Disciplinati di Gubbio* cit., p. 97 n.

(4) *Propugnatore*, 1889, p. 152 sg.

(5) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 281.

(6) Ibid., I, p. 299.

(7) E. Crocioni, *Le Marche*, Città di Castello, Lapi, 1914, p. 6 sgg.

(8) Cf. pp. 316, 341.

« Rex Herodes effigiatus, cum Scribis et Sapientibus. Et visi sunt interrogare Regem Hero-
« dem, ubi Christus nasceretur; et revolutis multis libris responderunt, quod deberet nasci
« in civitate Bethleem, in distantia quinque milliarum a Hierusalem. Quo audito, isti
« tres Reges, coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure
« et myrra, praecedente stella per aera, cum somariis et mirabili famulatu, clangentibus
« tubis et bucinis, praesuntibus simiis, babuynis et diversis generibus animantium, cum
« mirabili populorum tumultu, pervenerunt ad ecclesiam Sancti Eustorgii. Ubi in latere
« altaris maioris erat Praesepium cum bove et asino, et in Praesepio erat Christus par-
« vulus in brachiis Virginis Matris. Et isti Reges obtulerunt Christo munera. Deinde
« visi sunt dormire, et Angelus alatus eis dixit quod non redirent per contratam Sancti
« Laurentii, sed per Portam Romanam. Quod et factus fuit. Et fuit tantus concursus
« populi et militum et dominorum et clericorum, quod numquam similis fere visus fuit.
« Et fuit ordinatum quod omni anno istud festum fieret » (1).

Questo grande spettacolo, di cui era palcoscenico tutta la città, era muto, secondo parve al D'Ancona (2), ovvero parlato? Dalle espressioni stesse del cronista, si apprende che l'azione era integrata da parole. Resta solo da appurare se si trattasse di un testo continuo o saltuario, in latino o in volgare. A me pare che lo spettacolo rassomigli da vicino a quegli ultimi Drammi Liturgici, di cui si hanno esempj in Padova (p. 154), ne' quali l'azione soverchiava il discorso, e questo consisteva in nulla più che le parole a discorso diretto che si leggono nel Vangelo.

Nel 1475, il giorno di Pasqua, un Francescano « in predicatione, sanctissimam « Resurrectionis Dominice historiam ad popularem devotionem exibuit », scrive Martino Bosso, aggiungendo che allo spettacolo assistettero bene ottantamila persone. Non daremo soverchia importanza al particolare, su cui ha insistito il D'Ancona, che la Rappresentazione sia stata organizzata da alcuni Fiorentini, visto che esso non si legge che nel Corio (3), il quale può avere interpretato il passo del cronista secondo l'opinione del suo tempo, in cui soleva attribuirsi a' Fiorentini più di quello che abbiano fatto in realtà.

Nel giugno del 1480, nella Sala « degli Scarlioni », in Castello, fu recitato un *Abramo*, per cui furono spese 100 lire. Non si riesce ad appurare se si trattò del testo di Feo Belcari. Di un'altra Rappresentazione Milanese, in cui figuravano Annibale, con Giorgio e Gedeone, disputantisi il primato in bravura, non si conosce né la fonte né la data (4).

Modena. Una *Rappresentazione di S. Geminiano*, fu data il 30 di aprile del 1494, sulla piazza davanti al Duomo. Si recitava la storia della principessa indemoniata e l'esorcismo di S. Geminiano. « E fu fatto una nave in su rode, che la menava uno « cavallo per piaza ». Il palco, che copriva, in tutta la sua larghezza, la facciata del Duomo (5), comprendeva diversi « tribunali », fra cui uno per il Re, un altro per Gemi-

(1) *De Rebus gestis a Vicecomitibus*, in *Script. Rer. Ital.*, XII, 1017.

(2) *Orig.*[2], I, p. 97.

(3) *Storia di Milano*, VI, cap. 3.

(4) D'ANCONA, *Orig.*[2], I, p. 290.

(5) O piuttosto il lato meridionale?

niano, e in questo si vedeva il bosco in cui il Santo faceva orazione. Durante la « festa « del Re », furono fatti balli alla moresca ecc. Plastiche furono forse le Rappresentazioni, fatte in varie chiese di Modena, di Santa Chiara, del Paradiso, dell' Assunta, del Presepe, per disposizione del Duca Ercole, l' 8 giugno del 1500, affine di ottenere da Dio che difendesse l' Italia dalle mani de' Turchi (1).

Napoli. Nessun testo drammatico proviene da Napoli, ad eccezione di que' frammenti che ricordiamo più sotto. L' uso delle Rappresentazioni però non vi mancò, benché non se ne abbiano ricordi di data molto remota. Ne' *Giornali* del Duca di Monteleone è scritto che, nell' aprile del 1423, il Re Alfonso ordinò una giostra solenne, dove fe' fare un elefante che portava sul dorso un castello di legno. Dentro il castello v' erano degli Angeli che cantavano e sonavano. I gentiluomini di Capuana fecero due carri, pieni di fuoco artificiale, e circa trenta cavalli giostratori « vestiti da diavoli », per affrontare gli Angeli de' Catalani. La festa simboleggiò, dunque, la Battaglia Angelica, e ricordava quella di Firenze, descritta da M. di Marco Palmieri (cf. p. 490). In realtà era un torneo tra Napoletani e Catalani. Secondo il Panormita, Alfonso d' Aragona usava celebrare ogni anno i giuochi Cristiani con magnificentissimo apparato. « Imo vero » egli scrive « cum accepisset Hetruscos istiusmodi Ludos singulari indu- « stria commentos esse, ne hac saltem in re, quae ad divinum cultum pertineret, a « quoquam mortalium vinceretur, omnia perscrutatum atque exploratum eo misisse: explo- « rata longe praeclarius atque artificiosius expressisse » (2). Bisogna non esagerare la portata di queste parole; le quali, in sostanza, significano che ad Alfonso era pervenuta notizia de' meccanismi impiegati da' Toscani, non che la Rappresentazione Sacra fosse precedentemente sconosciuta in Napoli. Nel 1452, in occasione della visita dell' Imperatore Federico III, Alfonso fece celebrare in Santa Chiara, il *Mistero della Passione*. Si serbò ricordo di una *Rapresentació del Vinendres sant*, fatta in Castelnuovo il 13 aprile del 1457. G. Pontano, nel libro *De Magnificentia*, cita come esempj di giuochi che si facevano al suo tempo « pietatis gratia », oltre che le feste di Firenze e di Roma, anche quelle di Napoli. Nelle feste del Trionfo di Re Alfonso (1443), nella cavalcata, figurava anche Cesare, il quale, giunto davanti al Re, gli parlò *rythmisque maternis* e lo confortò ad amare le Virtù, di cui aveva visto passare le immagini ad una ad una. Nel 1476, quando Beatrice d' Aragona andò sposa a Mattia Corvino, la « nazione Fiorentina » fece i *Sette Trionfi* del Petrarca.

Il 16 aprile del 1506, Frate Giovanni da Pontremoli, predicando nella Quaresima in San Lorenzo, ordinò una grande Rappresentazione della Vita di Cristo, dalla Natività sino alla Morte, e vi aggiunse « le Extimate de sancto Francesco ». Ma, a causa della cattiva costruzione de' talami, ne seguì un disastro, in cui perirono più persone. Spettacoli profani, dunque, in continua alternativa con spettacoli sacri; figurazioni allegoriche e drammi. F. Torraca, dal quale riassumo le notizie date precedentemente, cita due

(1) D' ANCONA, *Orig.*², I, pp. 296, 337.

(2) *De dictis et factis Alph. Regis Arag.*, I, c. 35.

Rappresentazioni esistenti in un Ms. Napoletano di Monaco (1). Sono del sec. XVI, in terza rima, e nulla hanno più di comune, all'infuori del soggetto, col Teatro antico. Da un Ms. del 1533, non ancora rinvenuto, il Napoli-Signorelli cita alcuni *Ordini* di Rappresentazioni, uno della *Passione* e due altri della *Deposizione*. Il testo era in terza rima, ma in parte anche in sestine (2). Deve trattarsi del testo della *Passione* di Santa Chiara, ed è un vero peccato che non lo si conosca integralmente, giacché la parte in sestine era certamente la più antica e poteva aver rapporti con la *Passione* del Gonfalone o con quella d'Abruzzo.

Nola. A. Leone (3) parla di spettacoli in voga nella sua città, al suo tempo, « ad « ostendenda mysteria religionis ». Ed aggiunge: « Veluti qum representant Resur« rectionem Domini Iesu, aut cum Reges stella monstrante viam visere natum Iesum; quae « omnia in basilicis solent agi ».

Orvieto. Accennai dianzi (p. 303) alle notizie che si leggono nel *Diario* di Tommaso di Silvestro. Esse concernono Rappresentazioni date in Orvieto nel sec. XVI. Nel 1553, l'indomani del San Giovanni, fu fatta la Rappresentazione di *Santo Eustachio*, nella piazza di San Francesco: « fu coperta tucta et fu bella Representatione et belli « acti ». La domenica 4 maggio 1508, « fuoro facte le Devotione, cioè la *Festa de sancto « Iob*, nella chiesa de Sancto Augustino, et andaro bene » (4). Il 12 giugno seguente, lunedì di Pentecoste, fu fatta in San Domenico « la Rappresentatione overo la *Festa « de sancto Nehemia martire* ». Il cronista riassume tutta la storia. L'indomani « li « Frustati overo Disciplinati de Sancto Giuhami » fecero la Devozione di *San Gregorio martire*. La fecero « alla fontana della Torre ». Il diarista la descrive così particolareggiatamente che non è facile riassumere le sue parole (5). Lo stesso 1508 fu anno di grande attività teatrale per gli Orvietani. Infra l'ottava del *Corpus Domini*, i Disciplinati di San Francesco, nella Piazza omonima, fecero la Rappresentazione di *San Lazzaro*, di cui il di Silvestro definisce con uguale precisione l'apparato scenico (6). Poi, il 20 agosto, da' Frustati di San Martino fu rappresentato l'*Anticristo*, in Duomo. Dalla descrizione del diarista si vede che si trattava di un testo diverso da quello antico de' Laudarj Perugini (cf. p. 275) (7).

Palermo. Come le composizioni di Aversa e di Napoli, così la rompe con la tradizione quell'*Atto della Pinta*, ovvero *Rappresentazione della Creazione del Mondo e dell' Incarnato Verbo*, che su testo di Teofilo Folengo la Confraternita di Santa Maria della Pinta recitò nella Piazza del Palazzo Reale di Palermo il 12 settembre 1562 e replicò nell''81 (8).

Parma. Mentre vi si continuava l'uso della Rappresentazione Liturgica da parte del Clero (9), altre ne erano in voga, fatte da secolari. Nel 1414, il 14 febbraio, celebran-

---

(1) *Studj* cit., loc. cit.

(2) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 284.

(3) *De Nola*, lib. II; cit. da F. Torraca, op. cit., p. 25.

(4) Col. 350.

(5) Col. 632.

(6) Col. 636.

(7) Col. 639.

(8) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 365 sgg.

(9) V. pp. 142, 156.

dosi l'assunzione a dottore dello Studio di un Andrea di Sicilia, fu data da dottori e da scolari una Rappresentazione de' *Magi*. I tre Re convennero in piazza, movendo da diversi luoghi, riccamente abbigliati e corteggiati: poi mossero verso il Duomo, dove si faceva la Rappresentazione (1). Siffatta maniera ricorda da vicino quella in uso a Milano, di cui v. più sopra. Nel 1481, secondo il *Diarium Parmense* (2), « die tertia « Paschatis ... reverendissimus dominus Parmensis Episcopus fieri fecit super plateale maioris « Ecclesiae, super tribunalibus eminentibus, festum et demonstrationem *historiae Abrahae « et Isaac* immolandi, ubi fere omnis populus utriusque sexus interfuit ». Dove non è provato quel che credeva il D'Ancona (3), che cioè fosse stato recitato il testo di Feo Belcari.

Perugia. Ho già detto (p. 319) che si ignora quando in Perugia fu disusato il rituale de' Disciplinati. I tempi nuovi vi apportarono nuove fogge teatrali. Non più i Disciplinati, ma i cittadini prendevano ormai l'iniziativa degli spettacoli, e questi si svolgevano sulla pubblica piazza, come un po' dappertutto (4). Il 24 giugno del 1230, gli uomini di Porta Borgne recitarono, « in piei della Piazza » la *Storia di Giona*, e andarono ballando per tutta la città. Nel '44, il *Corpus Domini* (11 giugno), quelli di Porta Sant'Angelo « fecero la Storia del *Minotauro*, quando fu morto ». Nella mattinata, i Domenicani avevano fatta « una Devozione della *Natività* de Cristo ». Nel 1448, Roberto da Lecce predicava in Perugia. Il Venerdì Santo, terminata ch'ebbe la predica della *Passione*, in capo della piazza, fuori la porta di San Lorenzo, uscì fuori dalla chiesa un tale, ignudo, con la Croce in spalla, contuso e malconcio, figurante Gesù. Egli percorse parte della città. Poi tornò al luogo della predica, ove si incontrò con Maria, con la quale scambiò qualche parola. Da ultimo si simulò la scena della Crocefissione, e quella della Deposizione, tra il compianto della popolazione (5). Uno spettacolo così fatto richiama alla nostra memoria quelli che i Confratelli di Roberto da Lecce organizzavano negli Abruzzi. Cosa interessante sarebbe, atteso il suo contenuto storico, di conoscere il testo, giacchè vi fu un testo, della Rappresentazione che allestì in Perugia, nel 1495, Niccolò di Santa Maria de' Servi. Sulla piazza, con grandissimo apparato, egli figurò Totila campeggiante intorno a Perugia, e il martirio di sant'Ercolano. Non sappiamo a che mai gli dovesse giovare, a tale scopo, l'appurare il significato esatto delle parole *Vibia Colonia*, che si leggevano sopra una porta della città; per la spiegazione delle quali sollecitò il consiglio degli archeologi di Roma. Nel 1513, ancora si recitava da' Confratelli di San Domenico la *Passione*. Del detto anno è una deliberazione dell'assemblea con cui si autorizzano i Priori a « fieri faciendum terratum « in ecclesia sancti Dominici de Perugia Porte Sancti Petri, pro Representatione Passionis « D. N. I. C., et expendendi quantitatem denariorum oportunam ... » (6).

Pistoia. Rappresentazioni simboliche e drammatiche faceva la *Compagnia della Purità*, composta tutta di giovanetti, fondata nel 1516. Alcune di esse avevano il carat-

(1) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 277.
(2) *Script. Rer. Ital.*, XXII, col. 270.
(3) *Sacre Rappresentazioni*, p. 43.
(4) Cf. p. 271.
(5) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 279 sgg.
(6) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 299 sgg.

tere ciclico della Rappresentazione Bolognese. Altre prendevano a soggetto i miracoli de' Santi e della Vergine. Erano scritte da' maestri correttori e messe in iscena dagli allievi (1).

Revello. Circa la *Passione* di Revello, v. p. 385.

Riva di Trento. Nel 1536, il 18 giugno, vi fu recitata la *Resurrezione* in piazza. Lo spettacolo durò cinque ore e « molto da li astanti fu comendata, tal quale fuse stato « in un'ampla cittade tal misterio fatto ». Lo spettacolo comprendeva anche l'*Apparizione ad Emmaus* (2).

Saluzzo. Un cronista Saluzzese, descrivendo il ricevimento fatto in Saluzzo, il 2 maggio del 1507, al marchese Michele Antonio, scrive che, giunto il corteo al Duomo, il marchese entrò « a la pieve, et a la porta de la giezia li fò fato uno iocho », e che « a la Porta de la Fia fu fatto un belo iocho et de bona sustantia et gli era una persona « che ripresentava Saluce ». Lo scrittore aggiunge: « De tuti li iochi fureno fati in « latino et in volgare lo Chomune de Saluce n'à fato a fare uno libro ». Il libro è andato perduto (3).

Sessa. A lungo si conservò l'uso delle Rappresentazioni Sacre a Sessa. Il 24 aprile del 1541, vi fu fatta la *Creazione di Adamo et Eva.* Nel 1548, durante la processione del *Corpus Domini*, vi furono fatti molti belli « misteri »: gli Apostoli seduti a mensa, Eremiti in viaggio, Ancelle, Profeti ecc., nonché Adamo ed Eva, e la Discesa al Limbo. Nell'anno seguente, e per diversi anni ancora, l'uso continuò ininterrotto nella piccola città Campana (4).

Todi. Nella Pentecoste del 1509, a Todi fu fatta la Devozione di *San Grisonio martire.* Tommaso di Silvestro andò a vederla, in compagnia di altri Orvietani, essendogli stato detto che si sarebbe fatta cosa mai vista. Senonché, egli nota, « io non vide « mai la più goffa cosa. Primo, tristo canto; secundo, non ce fu nesuno acto bello. « Non ce fu altro bello che quelli carri dell'entrata, quali fuoro sei carri » (5). Egli descrive un per uno i carri, e noi nelle sue parole abbiamo un piccolo saggio, il primo nella Storia Letteraria, di critica teatrale.

Torino. Alla Corte di Amedeo VIII, probabilmente in Torino, si diede, nell'aprile del 1427, il *Ludo di S. Giorgio.* Ne restano i conti delle spese (6). Ma ignoriamo se si trattasse di una Rappresentazione mimica o drammatica e, in questo caso, in che lingua fosse scritta. Si hanno inoltre memorie: di un *Martirio di s. Vincenzo*, dato a Torino nel 1468, e di una *Vita e Passione di santo Stefano*, data nel 1463 (7). Per la venuta di Carlo VIII, si allestirono de' palchi con sopravi varj Misteri « tant de « la loy de la Nature que de la loy écrite », del Vecchio e del Nuovo Testamento (8).

---

(1) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 339.
(2) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 344.
(3) D. Orsi, op. cit., p. 24.
(4) F. Torraca, op. cit., p. 20 sgg.
(5) Col. 640.
(6) D'Ancona, *Orig.*², I, p. 278.
(7) Ibid., I, p. 331.
(8) Ibid., I, p. 297.

33

Trento. Una Rappresentazione figurata di *Sodoma e Gomorra* vi fu data nel 1536 dal Principe-Vescovo Bernardo Clesio, per nozze illustri. Si erano fatti costruire due castelli fittizj nella piazza sottostante alla Rocca: sopra di essi veniva ad abbattersi un fuoco, che sembrava mosso dal cielo, e li incendiava (1).

Venezia. Alle notizie già date a pp. 146, 153 si aggiunge: che, la sera del 13 febbraio 1515, nel Monastero di S. Salvatore, fu fatta da' frati una Rappresentazione di *Sant' Alessio*; e il 28 maggio dello stesso anno, nella chiesa di S. Donato, a Murano, fu recitata la storia di *S. Ilario*. Quest'ultima durò due giorni (2). Dimostrazione puramente mimica era stata quella, fatta nel 1495, alle feste celebrate per la conclusione della lega Italiana contro Carlo VIII. Una processione percorse la piazza; al ritorno, scrive Filippo di Commines, che vi assistette, « se monstrèrent grand nombre de mystères « et de personnages » (3). Fra questi personaggi ce n'era uno che rappresentava, ahimé, l'Italia!

Il bagaglio delle notizie potrà senza dubbio essere accresciuto, sopratutto mediante spogli delle fonti locali. È omai il periodo del decadimento, e poco giova il conoscere dove questo fu più o meno rapido. L'autorità ecclesiastica e la civile intervengono talora contro il perpetuarsi di una consuetudine la quale, anziché giovare, nuoce alla maestà del culto. Poi, altre corporazioni, per altri fini, faranno risorgere il Dramma Sacro, in nuove forme; ma queste saranno ben lungi dal conseguire la popolarità di quelle del Dramma Sacro del Medio Evo.

Frattanto l'Umanesimo ha rinnovellato la Tragedia e la Commedia classica, le quali formano il diletto delle Corti. Sorgono le Commedie rusticali Padovane e gli *Gliuommeri* Napoletani; mentre, nel seno inesausto del popolo, in quegli strati dove la giulleria si direbbe non essersi estinta giammai, donde anzi va adesso mettendo nuovi accenti sotto la veste dell'umile letteratura de' muriccioli, maturano quelle condizioni grazie alle quali balzerà fuori, fresca e gaia, intieramente Italiana, la Commedia dell'Arte, foriera di Molière e di Carlo Goldoni.

---

(1) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 348.
(2) D'ANCONA, *Orig.*², I, p. 343.
(3) *Mémoires*, l. VII; il passo è riferito dal D'ANCONA, loc. ora cit.

APPENDICE

I.

Drammi Liturgici d' Italia (1)

I.

" *Officium Sepulchri* "

I. Montecassino.

V. p. 139.

Processione finita, vadat Sacerdos *post altare et versus ad Chorum dicat alta voce:*

Quem quaeritis?

Et duo alii Clerici, *stantes in medio Chori, respondeant:*

Iesum Nazarenum.

Et Sacerdos*:*

Non est hic.

Illi *vero conversi ad Chorum dicant:*

Alleluia!

II. Abruzzo?

V. p. 140.

Quem queritis in Sepulchro, Christicolae?

Iesum Nazarenum crucifixum, Celicolae.

Non hic est; surrexit, sicut praedixerat. Ite nunciate quia surrexit. Alleluia!

Resurrexit Dominus hodie; resurrexit leo fortis.

Deo gratias. Deo gratias. Deo gratias.

Dicite omnes: ' Alleluia! '.

Eia, plebs devota!

Deo nunc corde sereno cum Christo Deo celebremus Pascham canentes: ' Re-

---

(1) Ometto i passi dell' *Ordinarium* di Padova in cui non siano riferite parole a discorso diretto. Ometto pure il *Planctus Virginis* di Firenze e l' *Offitium Quarti Militis*, perché di facile accesso.

surrexit sicut dixit Dominus; in Galilaea apparuit Discipulis '.

Resurrexi et adhuc tecum sum.

Ve tibi, Juda, qui tradidisti Dominum et cum Judeis accepisti pretium!

Mulieres que ad Sepulchrum venerant.

Angelus dixitque: ' Iam surrexit Dominus '.

Mirabilis.

Cito euntes dicite Discipulis: ' Alleluia! Aeva! Resurrexit lux mundi Dominus. Resurrexit hodie '.

Posuisti.

Manus tua, Domine, salvavit mundum hodie.

Mirabilis.

Scientia Dei mirabilis facta est hodie. Aeva! Aeva!

Resurrexit et adhuc tecum sum. Aeva!

Christus hodie resurrexit a mortuis et Pater glorificans ait: ' Posuisti super me manum tuam. Aeva! Quoniam mors mea facta est mundi vita. Mirabilis facta est scientia tua '. Quem celum terram simul collaudant, dicentes: ' Aeva! Aeva! '.

Ps. Domine probasti.

III. NONANTOLA.

V. p. 140. Testo Angelico.

INCIPIT TROPHVS IN DIEM SANCTAM PASCHE AD INTROITUM.

Quem queritis in Sepulchro, Cristicole?
Hiesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.
Non est hic; surrexit sicut locutus est. Ite nuntiate quia surrexit, dicentes: ' Alleluia! Alleluia! '.
Resurrexit Dominus. Surrexit Christus; iam non moritur; mors illi ultra non dominatur. Alleluia! Alleluia! Resurrexit.
Sedit Angelus.

PROSA. Crucifixum Dominum laudate.
Nolite.
Recordamini qualiter.
Nolite *usque* Alleluia.

PROSA. Suggestione Angelica. Nutantia mulierum corda noviter solidantur.

IV. NONANTOLA.

V. p. 141. Testo Sessoriano.

TROPI IN DOMINICA DE PASCHA.

F Hora est, surgite!
C Iubet Domnus canere!
F Eia dicite!
F Quem queritis in Sepulchro, Christicole?
C Hiesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.
F Non est hic; surrexit sicut predixerat; ite nuntiate quia surrexit, dicentes: ' Resurrexit '.
F Domine probasti.
C Christus de Sepulchro resurrexit; in Galilea videndum se mandavit.
C Resurre[*xit*].
C Cum Apostolis cito properemus
Et hunc resurgentem cum eis adoremus.
C Posuisti.
Quem queris, mulier, in Monumento? Resumpto corpore iam vivit et est in Galilea.
Mirabilis.
Gloria Patri.

V. NONANTOLA.

V. p. 141. Testo Casanatense.

TROPI DOMINICE PASCUE.

F Hora est, surgite!
Iubet Domnus canere!
Eia dicite!
F Quem queritis in Sepulchro, Christicole?
F Hiesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.
F Non est hic; surrexit sicut praedixerat. Ite nunciate quia surrexit dicentes: ' Resur[*rexit*] '.
Alleluia!
F Christus de Sepulchro resurrexit; in Galilea videndum se mandavit.

F Resur[*rexit*].
Cum Apostolis cito properemus
Et hunc resurgentem cum eis adoremus.
F Posuisti.
F Quem quȩris, mulier, in Monumento? Resumpto corpore iam vivit et est in Galilea.
Mirabilis.
Post Domine, Alleluia.
F Hodie resurrexit leo fortis Christus filius Dei. Deo gracias dicite.
F Resur[*rexit*].
F Psallite, fratres; hora est. Resurrexit Dominus. Eia et eia!
Mirabilis.
Gloria.

VI. Ivrea.

V. p. 141.

Ant. Quem queritis in Sepulchro, o Cristicole?
℟ Jesum Naçarenum crucifixum, o Coelicole.

VII. Sicilia.

V. p. 141.

Mulieres: Quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti?
Pueri: Venite.
Clerici: Quis revolvet.
Pueri: Venite.
Clerici: Quis revolvet.
Pueri: Venite, nolite timere vos.
Quem queritis in Sepulchro, o Christicole?
Clerici: Iesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.
Pueri: Non est hic; surrexit sicut predixerat; ite nunciate quia surrexit.
Clerici: Alleluia! Resurrexit Dominus hodie, resurrexit leo fortis, Christus filius Dei.
Chorus: Deo gracias, dicite eia!
Te Deum laudamus.

VIII. Parma.

V. p. 142.

In matutino Paschae, hora quasi nona noctis pulsetur Baionus solemniter cum aliis; ornetur altare solemnius quam ornari possit; et omnia luminaria ecclesiae, ut in Nativitate, accendantur. Ante inchoationem Matutini duo Guardachorii *et* duo Cantores *cum pivialibus Sepulchrum Domini reverenter intrant cum thuribulis et incenso, cereis ante Sepulchri ostium duobus positis. Et, incensantes Sepulcro,* querunt de Corpore Christi; *quod ante hunc actum Sacrista pervigil inde abstulisse debuit, et in sacrario deputato reverenter recondidisse; et palpant linteamina munda, quibus id erat involutum. Quod non invenientes, revertuntur ad ostium Sepulchri, foris tamen non euntes, sed, versus altare maius, iuxta quod sint* aliqui Clerici, *dicentes:*

Quem quaeritis?

Qui Clerici *respondentes dicant:*

Iesum Nazarenum.

Quibus primi *respondeant:*

Non est hic; surrexit, sicut dixit *et cetera.*

Postea egrediuntur Sepulchrum isti quatuor, *praeviis dictis cereis, et dicunt, versus populum, antiphonam:*

Surrexit Christus, iam non moritur.

Qua finita, maior *illorum quatuor ad Episcopum accedit sine lumine et ei dicit plane: Surrexit Dominus, et osculatur eum. Et* Episcopus *dicit: Deo gratias. Qui* Episcopus *alta voce deinde dicit:*

Te Deum laudamus.

Et incensat altare, dictis dupleriis ardentibus ...

IX. Sutri.

V. p. 142.

Post Gloriam Patri incipiat cantor Responsorium a capite; et exeant de Choro cum magna reverencia portantes candelas in manibus ardentes. Illis vero ordinate stantibus, tres Presbyteri *maioris persone, induti bonis cappis, cum turibulis fumigantibus, sub typo* Sanctarum Mulierum, *vadunt ad Sepulchrum. Ibi sedent* duo Diaconi *dalmaticis vestiti, sub vice* Angelorum. Presbiteri *vero loco Mulierum dicunt hunc versum:*

Quis revolvit nobis ab hostio lapidem, quem tegere sacrum cernimus Sepulchrum?

Angeli ℟:

Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?

Mulieres:

Iesum querimus Nazarenum crucifixum.

Angeli:

Non est hic quem queritis; sed cito euntes nunciate Discipulis eius et Petro quia surrexit Iesus.

Antiphona:

Venite et videte locum ubi positus erat Dominus. Aevia! aevia!

Tunc Petrus et Johannes currebant ad Sepulchrum. Currebant duo simul et ille alius Discipulus praecucurrit cicius Petro et venit prior ad Monumentum. Aevia!

Tunc Sacerdotes, *intrantes locum Sepulture, linteamina inde accipiant et portent ante se usque ad medium monasterium, illudque omnibus ostendentes, dicant hanc Antiphonam:*

Surrexit Dominus de Sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno. Aevia!

Tunc Cantor *incipiat:*

Te Deum laudamus.

X. Cremona.

V. p. 143.

Tertio Responsorio cum Gloria decantato, cum cereis et solemnitate de Choro ad aliquem locum tendimus, ubi Sepulcrum imaginarium coaptamus; et ibi introducuntur personae, sub personis Mulierum *et duorum Discipulorum* Johannis et Petri, *qui ad Sepulchrum Domini quaerentes eum, venerunt, et quaedam aliae personae* in personis Angelorum, *qui Christum a mortuis resurrexisse dixerunt; in personis quorum recte cantari potest illa secundi Responsorii particula:* Nolite timere *et caetera usque ad finem Responsorii. Tunc redeunt ad Chorum, quasi* fratribus referentes quae viderunt et audierunt; *in personis quorum convenienter cantatur illud Responsorium:* Congratulamini, *sine versu. Si quis autem habet versus de hac Repraesentatione compositos, licet non authenticos, non improbamus. Tunc* Chorus, *audita Christi resurrectione, prorumpit in vocem altisone cantans:* Te Deum laudamus. *Quidam hanc Repraesentationem faciunt antequam inchoent matutinos, sed hic est locus proprius eo quod* Te Deum laudamus *exprimit horam, qua Dominus resurrexit.*

XI. Padova.

V. p. 143.

Ad matutinum Pasce, ante pulsationem campane, Custodes vadunt ad altare Sancti Danielis et accipiunt crucem de Sepulcro Christi, dimisso ibi pallio, et deferunt eam super altare Sancte Crucis. Et dum pulsantur campane, Canonici vadunt et conducunt Episcopum in ecclesiam, ut dictum et factum est supra in Nativitate Domini. Vitatorium, Antiphonam, Psalmum, Versus et Responsoria ut continentur in propria ystoria sine Angelus Domini. Lectiones leguntur de Omilia, sive Maria Magdalene. Finitis lectionibus, Chorus Clericorum de-

scendit cum cereis, cantando tractum ℟. Dum transisset Sabbatum, *in corpore ecclesie; et ibi extenditur ita quod Episcopus stat iuxta Monumentum qui est in corpore ecclesie. Et finito Responsorio, Magister Scole vel Cantor descendit ab altare Sancte Crucis et ducit tres Scolares ad modum Mulierum indutos, qui significant Tres Marias ad Sepulcrum Christi cum unguentis et aromatibus venientes. Que* TRES MARIAE *deferunt unguenta et turibulum et incipiunt canere plana voce, ita tamen quod audiri possint:*

Nos Mulieres, etc.

et transeunt ita canendo per Chorum Clericorum, quousque veniunt ante altare Sancti Danielis. Et DUO SCOLARES AD MODUM ANGELORUM, *cum alis et libris in manibus preparati, stant superius iuxta Sepulcrum Christi; qui videntes dictas Mulieres Sepulcrum Christi querentes, dicunt eis concinendo:*

Quem queritis in Sepulcro, Christicole?

Respondent MULIERES:

Iesum Nazarenum crucifixum, o Celicole.

Respondent ANGELI:

Non est hic. Surrexit sicut predixerat etc.

Et tunc dicte MARIE *ascendunt per scalas versus meridiem ad Sepulcrum Christi.* ANGELI *vero per scalas versus Aquilonem descendunt. Et dicte* MARIE *diligenter levantes pallium, huc et illuc in Sepulcro conspicientes, et non invento corpore Christi, accipiunt pallium in testimonium Resurrectionis Christi et descendunt cum dicto pallio per scalas per quas Angeli descenderunt ut veniunt usque ad introitum Sancti Danielis, iuxta cancellos; et levantes pallium, cantant hanc Antiphonam:*

Surrexit Dominus de Sepulcro qui pro nobis pependit in ligno. Alleluia.

Et veniunt versus Episcopum et Chorum Clericorum et tunc MAGISTER SCOLARUM *et* CANTOR *locuntur ad Mariam Magdalenam et concinendo dicunt:*

Dic nobis, Maria,
quid vidisti per via?

QUE *respondet:*

Sepulcrum Christi viventis
et gloriam vidi resurgentis.

Item dicta MARIA *ostendendo eis Angelos et pallium dicit:*

Angelicos testes,
sudarium et vestes.

Item dicit concinendo:

Surrexit Christus; spes mea
precedet vos in Galileam.

Et tunc CHORUS CLERICORUM *concinendo respondet:*

Credendum est magis soli Marie veraci etc.

Et perficit Chorus sequentiam. Et interim MARIA MAGDALENA *confert pacem Episcopo et Canonicis et omnibus pacem volentibus. Et finita sequentia,* DUO CLERICI *ad altare Sancti Danielis cantant hanc Antiphonam:*

Dicant nunc Iudei.

Qua finita Episcopus ex collatione Magistri Scolarum incipit Te Deum laudamus. *Et tunc Omnes Clerici ascendunt Chorum, concinendo* Te Deum laudamus. *Et ibi cantantur Antiphona et Psalmus in laudibus, ut continetur in supradicta ystoria. Finitis laudibus, incipit Cantor hoc Responsorium:* Hec dies quam fecit Dominus. *Et Magister Scolarum dicit Antiphonam ad Benedictum.* Alleluia. Lapis revolutus est etc. Oratio. Dominus qui hodierna die.

XII. Aquileia.

V. p. 144.

Deinde pulsatis campanis incipiatur officium matutinale. Finito autem tertio Responsorio, ubi est consuetudo loci, omnis Clerus portans cereos accensos procedit ad visitandum Sepulchrum. Diaconus vero acturus officium Angeli procedat et sedeat in dextera parte Sepulchri, coopertus stola candida, et CHORUS *cantat Antiphonam:*

Maria Magdalena et altera Maria ferebant diluculo aromata, Dominum querentes in Monumento.

TRES PRESBYTERI *induti cappis cum totidem thuribulis, figuram Mulierum tenentes, procedunt versus Sepulchrum, et stantes cantent:*

Quis revolvet nobis ab ostio lapidem quem tegere sanctum cernimus Sepulchrum?

ANGELUS *respondet:*

Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?

MULIERES *respondent:*

Iesum Nazarenum crucifixum querimus.

ANGELUS *respondet:*

Non est hic quem queritis, sed cito euntes renunciate Discipulis eius et Petro quia surrexit Iesus.

Et dum ceperit cantare ANGELUS *'Sed cito euntes',* MULIERES *thurificent Sepulchrum et festinanter redeant, et versus Chorum stantes cantent:*

Ad Monumentum venimus gementes, Angelum Domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Iesus.

Tunc CHORUS *imponit Antiphonam:*

Currebant duo simul et ille alius Discipulus precucurrit cicius Petro et venit prior ad Monumentum. Alleluia.

Et Cantores, quasi PETRUS *et* JOANNES, *currant precurratque Joannes sequente Petro, et ita veniant ad Monumentum et auferant lintheamina et sudarium quibus ymago erat involuta; vertentes se ad Chorum ostendendo ea cantent:*

Cernitis, o socii: ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in Sepulchro inventum.

CHORUS *cantet Antiphonam:*

Surrexit enim sicut dixit Dominus, precedet vos in Galileam. Alleluia. Ibi eum videbitis. Alleluia. Alleluia. Alleluia.

Interim Clerus redit ad Chorum et POPULUS *cantet:*

Christus surrexit.

Et sequitur Te Deum laudamus.

XIII. Cividale.

V. p. 145.

IN RESURREXTIONE DOMINI I. C. AD MATUTINUM.

Finito tertio Responsorio, TRES MARIAE *de sacrario veniant aptate et cum thuribulis et incenso, et vadant ad Sepulchrum canendo submissa voce hos versus:*

Quis revolvet nobis ob ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus Sepulchrum?

ANGELUS, *sedens in dextera Sepulchri, respondeat cantando hunc versum:*

Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes?

MARIAE:

Ihesum Nazarenum crucifixum quaerimus.

Respondet ANGELUS:

Non est hic quem quaeritis; sed cito euntes nuntiate Discipulis eius et Petro quia surrexit Ihesus.

Finito versu, ANGELUS *levat cortinam et cantat hanc Antiphonam:*

Venite et videte locum ubi positus erat Dominus. Alleluia! Alleluia!

Deinde MARIAE *intrant ad Sepulchrum et tollunt lintheamina, et intrant Chorum cantando hos versus usque in medium Chori:*

Ad Monumentum venimus gementes; Angelum Domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Ihesus.

Finito isto versu, vertunt se MARIAE *versus Chorum, et extendunt lintheamina et cantant alta voce hoc carmen:*

Cernitis, o socii: ecce linteamina et sudarium, et corpus non est in Sepulcro inventum.

Hoc peracto, incipiunt CHORARII *alta voce Antiphonam:*

Surrexit Dominus de Sepulchro, qui pro nobis.

Finita ea Antiphona, statim inchoetur:

Te Deum laudamus.

XIV. CIVIDALE.

V. p. 145. Testo integrato da C. LANGE, op. cit., p. 136, con altro testo di Engelberg.

IN RESURRECTIONE DOMINI REPRAESENTATIO.

[PRIMA MARIA:

Heu, nobis internas mentes
quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore
quo privamur miserae,
quem crudelis Iudaeorum
morti dedit populus!

SECUNDA MARIA:

Iam percusso, heu,] pastore,
oves errant misere!
Sic, Magistro discedente,
turbantur Discipuli.
Atque nos, absente eo,
dolor tenet nimius!

Dicat tunc TERTIA MARIA:

Sed eamus et ad eius
properemus tumulum:
Si diliximus viventem,
diligamus mortuum!

Omnes TRES MARIE *hunc simul dicant hunc versum stantes:*

Quis revolvet nobis ab ostio lapidem quem tegere sacrum cernimus Sepulchrum?

Tunc respondet ANGELUS *et dicat:*

Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?

OMNES MARIE *respondent simul:*

Iesum Nazarenum crucifixum querimus.

Statim ANGELUS *dicat hunc versum:*

Nolite metuere
vel ledi terrore.

Scio quia queritis Iesum hic sepultum
cuius vos intenditis venerari cultum.
Jam surrexit; hic non est; ut non loquar [multum,
michi si non creditis, videte Sepulchrum.

ANGELUS *sequendo dicat hunc versum:*

Venite et videte locum ubi positus erat Dominus. Alleluya! Alleluya!

Tunc Omnes Marie vadant ad Sepulchrum et thurificent illud, et revertantur ad locum suum, et tunc ANGELUS *dicat hunc versum:*

Ite ad Discipulos, eisque nuntiate
quod Dominus a mortuis surrexit: festinate;
in Galileam ibitis cum gaudio et pace:
ibi eum videbitis; nolite dubitare!

Tunc OMNES MARIE *stantes in loco suo dicant:*

Ad monumentum venimus gementes,
Angelum Domini sedentem vidimus et
dicentem quia surrexit Ihesus.

Tunc MAGDALENA *se vertat versus ortum Christi et dicat hunc versum:*

Cum venissem ungere Dominum,
Monumentum inveni vacuum,
et nescio recte discernere
ubi possim Magistrum querere.

Statim dicat hunc versum IPSA MAGDALENA:

En lapis est vere depositus
qui fuerat cum signo positus;
comiserat locum militibus:
locus vacat eis absentibus.

Statim dicat MARIA:

Dolor crescit, tremunt precordia
de Magistri pii absentia,
qui salvavit me plenam viciis
pulsis a me septem demoniis.

IHESUS *admirans respondet ei dicendo:*

Mulier, quid ploras?

MARIA *respondet ei dicens:*

Quia tulerunt Dominum meum
et nescio ubi posuerunt eum:
Domine, si tu sustulisti eum,
dicito michi ubi posuisti eum.
et ego eum tollam.

IHESUS *dicat statim:*

Maria!

MARIA *currendo ad Ihesum dicit:*

Raboni!

Tunc Marie dicit:

O Maria, noli me tangere,
sed fratribus nuntia propere:
ascendo ad Patrem meum
Deum meum et vestrum Deum.

Tunc MARIA *revertitur se ad locum suum et dicet:*

Vere vidi Dominum vivere
nec dimisit me pedes tangere:
Discipulos oportet credere
quod ad Patrem velit ascendere.

Tunc dicat CHORUS:

Dic nobis, Maria,
quid vidisti in via?

Tunc MARIA *dicat hunc versum:*

Sepulchrum Christi viventis
et gloriam vidi resurgentis;
Angelicos testes,
sudarium et vestes.
Surrexit Christus; spes mea
precedet vos in Galileam.

Chorus cantat, et MARIA *moveat se versus Chorum dicentem:*

Credendum est magis soli Marie veraci
quam Judeorum turbe fallaci.
Scimus Christum surrexisse a mortuis vere.
Tu nobis, victor rex, miserere!
Alleluya!

XV. BARI.

V. p. 145.

ANGELUS *ad Mulieres:*

Quem queritis [*o Christicolae?*]

MULIERES:

Iesum [*Nazarenum crucifixum, o Coelicola*].

ANGELUS:

Non est hic [*quem queritis, sed cito euntes* etc.].

Tunc vertant se MULIERES *ad Chorum et veniant cantando:*

℣ Victime [*pascali Laudes immolent Christiani*].

℣ Agnus red[*emit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores:*]
℣ Mors et vita [*duello confixere mirando, dux vitae mortuus regnat vivus*].

Tunc CANTOR *stans in Choro dicat Mulieribus:*

Dic nobis, Maria, [*Quid vidisti in via?*]

PRIMA MULIER *sola dicat:*

℟ Sepulchrum Christi [*viventis Et gloriam resurgentis*].

SECUNDA MULIER *sola dicat:*

℟ Angelicos textes [*Sudarium et vestes*].

TERTIA MULIER *sola dicat:*

℟ Surrexit Christus; [*spes mea Precedet vos in Galileam*].

CANTOR *ad Chorum:*

Credendum est [*magis soli Marie veraci Quam Judeorum turbae fallaci*].

CHORUS:

Scimus Christum [*surrexisse a mortuis vere, Tu nobis victor, Rex, miserere*].

EPISCOPUS:

Te Deum.

II.

Uffizio de' Pastori

I. LOCALITÀ IGNOTA.

V. p. 147.

Quem queritis in Presepe, pastores, dicite.

[S]alvatorem Christum Dominum infantem pannis involutum secundum sermonem angelicum.

[A]dest hic parvulus cum Maria matre sua de quo dudum vaticinando Ysaias dixerat Propheta: ' Ecce virgo concipiet et pariet filium '. Et nunc euntem dicite quia natus est. Alleluia! Alleluia!

[I]am vere scimus Christum natum in terris de quo canite cum Propheta dicentes: *Puer natus est*, etc.

II. PADOVA.

V. p. 147.

IN VIGILIA NATIVITATIS DOMINI.

Ad matutinum, pulsatis duabus campanis, Canonici vadunt pro Episcopo tali modo:

Duo Scolares praecedunt Archipresbiterum cum duobus cereis, et Canonici feruntur Archipresbiterum; et omnes osculantur manum Episcopi; et sic conducunt Episcopum in Ecclesiam. Et pulsatis campanis, Episcopus in medio Choro incipit Matutinum. Et ibi aliquantulum inferius ab altari, preparata est quedam anchona cum Beata Virgine Maria et Filio, nitido pallio cooperta. Per quam Presepium Domini presentatur. Et post dictam anconam sunt duo Canonici cum duobus pluvialibus, qui vocantur OBSTETRICES. *Ante vero dictam anconam, aliquantulum inferius, in medio Choro stant Magistri Scolarum et Cantor, cum duobus pluvialibus, qui dicuntur* PASTORES. *Et tunc* OBSTETRICES *cantant:*

Quem queritis in Presepe?

Respondent PASTORES:

Salvatorem Christum Dominum.

Respondent OBSTETRICES, *discooperiendo anconam, flexis genibus:*

Adest hic parvulus.

Et dum OBSTETRICES *cantant hoc,* PASTORES *etiam stant flexibus genibus. Finito cantu Obstetricum,* PASTORES *surgunt et vertunt se versus populum et incipiunt Vitatorium sive:*

Christus natus est nobis. Venite.

Et vertunt se ad supradictam anconam, et flexis genibus, dicunt: Adoremus. *Et tunc* CHORUS *incipit Vitatorium sive:* Christus natus est. *Et tunc* OBSTETRICES *simul cum* PASTORIBUS *descendunt iuxta pergamum. Et* OBSTETRICES *primo cantant:*

Venite, exultemus Domino.

PASTORES *vero secundo loco secundum versum cantant. Et sic prosecuntur vicissim totum Venite. In fine* OBSTETRICES *simul cum* PASTORIBUS *iterum cantant Vitatorium. Et tunc* OBSTETRICES *deponunt pluvialia.* PASTORES *vero stant et regunt Chorum et officium conferendo Antiphonam* Et vere etc. *Que dicuntur ordinatim per ordinem, ut dictum est supra, ubi tractatur de Ordine Offitii in matutino sollemnitatum.*

III.

Uffizio dell' Ascensione

I. NONANTOLA.

V. p. 148. Testo Sessoriano.

TROPI IN ASCENSA DOMINI.

C Quem creditis super astra ascendisse, o Deicole?
C Christum qui resurrexit de Sepulchro, o Celicole.
C Jam ascendit ut predixit: ‘ Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum ’.
C Alleluia!
C Regna, terrae, gentes, linguae, decantate [Domino
Quem adorant Coeli cives in paterno [solio.
C *Viri Galilei.*

II. NONANTOLA.

V. p. 148. Testo Casanatense.

TROPI IN ASCENSIONE DOMINI.

Quem creditis super astra ascendisse, o Deicole?
Christum qui surrexit de Sepolchro, o Celicole.
Jam ascendit ut predixit: ‘ Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum ’.
Alleluia!
Regna, terrę, gentes, linguę, decantate [Domino
Quem adorant Cęli cives in paterno solio.
Viri Ga[lilei].

IV.

“Apparizione ad Emmaus„

I. Sicilia.

V. p. 148.

DE PEREGRINO IN DIE LUNE PASCHE.

Hoc dicat Chorus:

Iesu, nostra redemptio.
Que te vicit clemencia.

Duo Clerici *induti cappis dicant:*

Tercia dies est quod hec facta sunt.

Peregrinus:

Qui sunt hii sermones quos comfertis ad inbicem ambulantes et estis tristes? Alleluia! Alleluia!

Discipuli:

Tu solus peregrinus es in Ierusalem et non cognovisti que facta sunt in illa his diebus. Alleluia!

Peregrinus:

Que?

Discipuli:

De Iesu Nazareno qui fuit vir Propheta potens in opere et sermone coram Deo et omni populo. Alleluia! Alleluia! Et quomodo tradiderunt eum summi Sacerdotes in dampnatione mortis. Alleluia!

Peregrinus:

O stulti et tardi corde ad credendum in omnibus his que locuti sunt Prophete! Alleluia! Nonne sic oportuit pati Christum et ita intrare in gloriam suam? Alleluia!

Chorus:

Cum autem appropinquaret castello quo ibant, ipse se finxit longius ire et coegerunt illum ut remaneret cum eis.

Discipuli:

Mane nobiscum quoniam advesperascit et inclinata est iam dies. Alleluia!

Peregrinus:

Michi longum iter restat. Alleluia!

Discipuli:

Sol vergens ad occasum suadet ut nostrum velit [*l.* velis] hospicium; placent enim nobis sermones tui quos refers de resurrectione Magistri nostri. Alleluia!

Chorus:

Et intravit cum illis et factum est dum recumberet cum eis accepit panem, benedixit ac fregit et porrigebat illis, et cognoverunt illum in fractione panis, et ipse evanuit ab oculis eorum. Alleluia!

Et ita, tenendo in medio eorum Peregrinum, veniant usque ad altare; ac ibi sit parata mensa cum pane et vino; et discumbant et frangat panem eisque det; ac postea ab oculis eorum evanescat. Tunc dicant Discipuli:

Nonne cor nostrum ardens erat in nobis de Iesu, dum loqueretur nobis in via et aperiret nobis Scripturas? Heu, miseri! Ubi erat sensus noster? Quo intellectus abierat? Alleluia!

Et iterum eis se ostendente dicat:

Pax vobis. Ego sum. Nolite timere. Videte manus meas et pedes meos, quia ego ipse sum. Palpate et videte quia spiritus carnem et ossa non habent sicut me videtis habere. Alleluia! Alleluia!

DISCIPULI *versus Chorum dicant:*

Surrexit Dominus de Sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno. Alleluia! Alleluia! Alleluia!

CHORUS:

Deo gracias. Alleluia! Alleluia! Alleluia!

II. PADOVA.

V. p. 149.

Sciendum est quod Feria II cantatur Vesperum ut in Pascha et illi qui cantaverint Gloriam et Antiphonam ad missam maiorem cantant eciam in Vespro supra pergamum cum sequentia Victime paschali ...

Hic exeunt Peregrini de sacristia superiori et associat se eis ipse CHRISTUS *ut hic dicitur.*

Et tunc exeunt de sacristia superiori duo ex Disciplis Christi CLEOPHAS *et* QUIDAM ALIUS *induti byrris et sclavinis cum burdonibus ad modum peregrinorum; et Magister Scholarum vel Cantor est cum eis qui tuetur eos a pressura hominum, et tunc associat se eis ipse* CHRISTUS *cum sclavina, burdone et barisello vini ad modum peregrini. Et Discipuli volunt ire in castellum nomine Emaus et ipsi non cognoscunt eum et vadunt ad invicem conferendo de facto et de morte Christi dolentes. Et ipse* CHRISTUS *dicit ad eos:*

Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem?

Et prosecuntur verba Evangelii quibus perveniunt ad Sanctum Danielem. Et tunc ipse CHRISTUS *fingit se longius ire. Et ipsi compellunt eum manere cum eis quare iam declinata erat dies. Et ipse intrat et concedit et bibit cum eis supradictum ibi preparatum et ipsi cognoscunt eum in fractione panis. Et ipse evanescit ab oculis eorum. Et tunc prohiciuntur nebule a tecto ecclesie et omnes qui possunt capiunt eas.*

V.

Uffizio dell' Epifania

I. SICILIA.

V. p. 150.

VERSUS AD HERODEM FACIENDUM.

[PRIMUS REX *dicat:*]

Stella fulgore nimio rutilat.

ALIUS *dicat:*

Que regem reguum natum monstrat.

TER[T]IUS:

Quem venturum olim prophecie signaverant.

PRIMUS:

Venite.

ALIUS:

Venite.

TERCIUS:

Venite adoremus eum quia ipse est Dominus Deus noster.

Tunc iungunt se simul et dicant:

Eamus ergo et inquiramus eum offerentes ei munera, aurum, thus et mirram, quia scriptum didicimus: ' Adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei '.

NUNCIUS *ad Herodem:*

Salve, rex Judeorum. En Magi veniunt et regem regum stella duce requirunt.

HERODES *ad Nuncium:*

Antevenire iube quo possim singula [scire
Qui sint, cur veniant, quo nos rumore [requirunt.

NUNCIUS *ad Magos:*

Regia vos mandata vocant; non seguiter ite.

MAGI *ad Herodem:*

Israelitarum Rex fortis vivat in evum!

HERODES *ad Magos:*

Quem queritis, advene?

MAGI:

Regem Iudeorum natum querimus.

HERODES:

Regem quem queritis natum esse quo signo didicistis?

MAGI:

Illum natum esse didicimus in Oriente, stella monstrante.

HERODES:

Si illum regnare creditis, dicite nobis.

MAGI:

Hunc regnare fatentes cum misticis [muneribus
De terra longinqua adorare venimus,
Trinum Deum venerantes tribus in mune- [ribus.

UNUS *dicat:*

Auro regem.

ALIUS:

Thure sacerdotem.

TERCIUS:

Mirra mortalem.

HERODES *ad Nuncios:*

Huc, simiste mei, dissertos pagina Scri-
Prophetica ad me vocate. [bas

NUNCIUS *ad Scribas:*

Vos, legisperiti, a Rege vocati
Cum Prophetarum libris properando venite.

SCRIBE *ad Herodem:*

Salve, Rex Iudeorum.

HERODES:

O vos Scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum videritis in libris.

SCRIBE *ad Herodem:*

Vidimus, Domine, in Prophetarum lineis nasci Christum in Bethleem, civitate David, Ysaia sic vaticinante: ' Bethleem, non eris minima in principibus Iuda; ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel, ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum '.

HERODES *ad Magos:*

Ite et de puero diligentes investigate,
Et inventum redeuntes michi renunciate,
Ut et ego veniens adorem eum.

MAGI *ad Pastores:*

Pastores, dicite quidnam vidistis et annunciate Christi nativitatem.

PASTORES *ad Magos:*

Infantem vidimus pannis involutum et chorus Angelorum laudantes Salvatorem.

MAGI:

Ecce stella in Oriente previsa:
Iterum precedit nos lucida,
Quam Balaam ex Iudaica
Orituram dixerat prosapia;
Que nostrorum oculos
Fulguranti lumine perstrixit pavidos.

OSTETRICES:

Qui sunt hi qui stella duce nos adeuntes inaudita fierunt?

MAGI:

Nos sumus quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba dona ferentes Christo Regi nato Domino, quem stella deducente adorare venimus.

OSTETRICES:

Ecce puer adest quem queritis. Iam properate et adorate quia ipse est redemptio nostra.

PRIMUS *dicat:*

Salve, Deus Deorum.

SECUNDUS:

Salve, princeps seculorum.

TERCIUS:

Salve, vita mortuorum.

PRIMUS:

Suscipe, Rex, aurum.

SECUNDUS:

Tolle thus tu, vere Deus.

TERCIUS:

Mirram, signum sepulture.

ANGELUS:

Impleta sunt omnia que prophetice dicta sunt; ita via remeantes alia, ne delatores tanti Regis puniendi sitis. Nuncium vobis fero de superius: natus est Christus dominator Orbis in Bethleem Iude, sic enim Propheta dixerat ante.

Te Deum laudamus.

II. PADOVA.

V. p. 151.

REPRESENTATIO HERODIS IN NOCTE EPYPHANIE.

Finita octava lectione, exit HERODES *de secrestia superiori cum Capellano suo; et sunt induti vilissimis strictis et infulis et cum hasta lignea in manu. Et cum maximo furore prohicit eam versus Chorum. Et cum tanto furore ascendit pergamum et* DUO SCOLARES *deferunt cereos ante eum, et cum tanto furore incipit nonam lectionem; et interim* MINISTRI *eius cum magno furore circuunt Chorum, percutiendo Episcopum, Canonicos et Scolares vesica inflata et etiam viros et mulieres in ecclesia existentes et Quinque deportant dictam hastam Herodi qui prohicit eam per Ecclesiam. Finita lectione, descendit* HERODES *cum Ministris suis et cum supradicto furore iterum circuunt Chorum percuciendo ut supra. Finito Responsorio* QUIDAM DIACONUS *indutus dalmatica ascendit pergamum cum dicto* HERODE *et* CAPELLANO *suo et* CAPELLANUS *defert turibulum precedentibus duobus Scolaribus cum cereis et interim* EPISCOPUS *incipit Antiphonam:* In Bethleem vide. *Et postea Diaconus dicit Evangelium, sive Genealogia Domini. Quo finito* EPISCOPUS *incipit* Te Deum laudamus. *Et* HERODES *defert librum Evangeliorum et* CAPELLA-

NUS *cum turibulo incensat Episcopum et canit. Qui osculatur librum Evangeliorum quem defert eius supradictus Herodes et postea incensantur Scolares sine libro. Et Chorarum prosecuntur Antiphonam laudum* Caput ut supra. *Et tunc* QUIDAM SCOLARIS *superius ad altare sancti Michaelis cantat primum versum ymni, sive:* Nuntium vobis. *Quo finito ostendit candelam accensam ad similitudinem stelle, quam prohicit versus Chorum et* CHORUS *prosequitur ymnus vere:* Adorate Dominum. *Ad* Benedictus, *Antiphonam* Hodie celesti sponso. *Oratio ut supra.* Benedicamus Domino. *Dicitur supra pergamum sive:* Summi Patris Filio *et secundetur honorifice.*

VI.

L' " *Annunciazione* „

I. CIVIDALE.

V. p. 153.

IN ANNUNCIATIONE B. M. VIRGINIS REPRESENTATIO.

ANGELUS:

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus.

ANGELUS:

Ne timeas, Maria, invenisti gratiam apud Dominum. Ecce concipies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Iesum. Hic erit magnus et Filius Altissimi vocabitur. Et dabit illi Deus sedem David patris eius et regnabit in domo Jacob in eternum; et regni eius non erit finis.

MARIA:

Quomodo fiet istud, Angele Dei, quia virum in concipiendo non pertuli?

ANGELUS:

Audi, Maria, Virgo Christi: Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum vocabitur Filius Dei. Et ecce Helisabeth, cognata tua, et ipsa concepit filium in senectute sua. Et hic mensis est sextus illi que vocatur sterilis, quia non erit impossibile apud Deum omne verbum.

MARIA:

Ecce ancilla Domini; fiat michi secundum verbum tuum.

HELISABETH:

Salve chara, Deo grata,
te saluto, sis beata;
tecum sit et Dominus!

Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui. Et unde hoc michi ut veniat mater Domini mei ad me? Ecce enim ut facta est vox salutationis tue in auribus meis; exultavit in gaudio infans in utero meo, et beata es que credidisti quoniam perficientur ea que dicta sunt tibi a Domino.

MARIA:

Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem, etc.

Hoc completo, Corarii intonent: Te Deum laudamus, *usque ad ecclesiam.*

II. Parma.

V. p. 156.

In Annunciatione Virginis Mariae, cuius Annunciationis Repraesentatio in dicta ecclesia Parmensi annuatim, solemnius et devotius quam fieri possit, celebretur, ad inducendum populum Parmae ad contritionem, et confirmandum ipsum in devotione ipsius Virginis Mariae, quae quoscumque eam devote invocantes a periculis omnibus indubie tuetur; in qua ecclesia et merito fieri potest et debet, cum ecclesia Parmensis in nomine ipsius Virginis dedicata fuerit, et ipsa etiam sit patrona Civitatis et populi Parmae. Quae Repraesentatio, ut alias facta fuit, omnino fiat, in mane, ad Missam tertiarum, et similiter in Vesperis, videlicet: a fenestris voltarum dictae ecclesiae, versus sanctam Agatham, per funes Angelum trasmittendo, usque per directum pulpiti super quo evangelium cantatur, in quo fit reverenter et decenter Repręsentatio Virginis Mariae, ipsam angelica salutatione devote annunciaturum; cum Prophetis et aliis solemnitatibus opportunis.

VII.

“*Planctus Mariae*„

I. Cividale.

V. p. 157.

HIC INCIPIT PLANCTUS MARIE ET ALIORUM IN DIE PARASCEVEN.

Magdalena:

Hic vertat se ad homines cum brachiis extensis.

O fratres

Hic ad mulieres.

et sorores,
ubi est spes mea?

Hic percutiat pectus.

Ubi consolacio mea?

Hic manus elevet.

Ubi tota salus,

Hic, inclinato capite, sternat se ad pedes Christi.

o magister mi?

Maria maior:

Hic percutiat manus.

O dolor!
Proh dolor!
Ergo quare,

Hic ostendat Christum apertis manibus.

Fili chare,
pendes ita,
cum sis vita

Hic pectus percutiat suum.

manens ante secula?

Iohannes:

Hic cum manibus extensis ostendat Christum.

Rex celestis,
pro scelestis

Hic demonstret populum proiicendo se.

alienas
solvis penas,
agnus sine macula.

MARIA IACOBI:

Ostendat Crucem apertis manibus.

Munda caro,
mundo chara,
cur in Crucis
ares ara

Hic sibi pectus percutiat.

pro peccatis
hostia?

IOHANNES:

Hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo.

Fleat materna viscera!
Marie vulnera

Hic se percutiat.

materne doleo
que dici soleo

Hic salutat Mariam.

felix puerpera.

MARIA MAIOR:

Hic amplectetur unam Mariam ad collum.

Flete, fideles
anime;

Hic aliam.

flete, sorores
optime;
ut sint multiplices

Hic se percutiat.

doloris indices
planctus et lacrime.

AMBE MARIE:

Hic AMBE MARIE *erigant se cum manibus extensis ad Mariam et ad Christum.*

Cum merore deficis,
mater Crucifixi?
Cum dolore consumeris,
dulcis soror nostra?
Sic oportet fieri

Hic inclinat cum saluto.

ut predixit Psalmista.

MARIA MAIOR [*Corr.* MAGDALENA]:

Hic se percutiat.

Triste spectaculum

Hic se percuciat.

peccatricem respice,
tu qui me salvasti.

MARIA MAIOR:

Hic ostendat Mariam Magdalenam.

O Maria Magdalena,

Hic ostendat Christum.

Filii mei dulcis discipula,

Hic amplectetur Magdalenam ad collum cum duobus brachiis.

plange mecum, soror mea;

Hic vertat ad aliam partem amplectendo Magdalenam.

plange mecum cum dolore

Hic ostendat Christum.

mortem dulcis nati mei

Hic ostendat Magdalenam.

et mortem Magistri tui,

Hic ostendat Christum.

mortem illius

Hic ostendat Magdalenam.

qui te tantum amavit,

Hic ostendat Magdalenam.

qui omnia peccata

Hic relaxet manus deorsum.

tua tibi relaxavit,

Hic amplectendo Magdalenam, ut primo fecit, finiat versum.

dulcissima
Magdalena.

MAGDALENA:

Hic salutet Mariam cum manibus tantum.

Mater Jhesu crucifixi,

Hic tergat suas lacrimas.

Tecum plangam mortem Christi

Hic se ipsam ostendat.

et mortem mei Magistri

Hic se percuciat ad pectus.

et ex dolore cruciata,

Hic manibus se percuciat.

sum in corde vulnerata.

MARIA MAIOR:

Hic se vertat ad homines manibus apertis.

Ubi sunt Discipuli
quos tu dilexisti?

Hic se vertat ad mulieres manibus apertis.

Ubi sunt Apostoli

Hic ostendat Christum.

quos tantum amasti?

Hic se vertat ad populum.

Qui merore teriti
omnes fugierunt
et te solum, Fili mi,

Hic ostendat Crucem.

in cruce demiserunt?

Hic se percutiat pectus.

Heu me! heu me! misera Maria!

MARIA JACOBI:

Hic ostendendo circumcircha et cum manibus ad oculos suos postea dicat.

Quis est hic qui non fleret
matrem Christi si videret

Hic se percutiat.

in tanta tristicia?

MARIA MAIOR:

Hic vertat ad populum manibus apertis.

O vos omnes qui transitis

Hic ad oculos suos ponat manus.

per viam, simul mecum flete,

Hic ostendat Christum.

et meum dulcem filium
pariter lugete,
et videte

Hic se percuciat.

si est dolor similis,

Hic se percuciat.

sicut dolor meus!

Hic se percuciat.

Heu me! Heu me! misera Maria!

MARIA SALOME:

Hic versus Mariam dicat.

Consolare, Domina,
mater et regina
cur merore deficis?

Hic ostendat Christum.

Crucis et lancee

Hic ostendat latus Christi.

clausum signaculum
mentis virginee

Hic se percutiat.

profunde me vulnerat.
Hoc est quod dixerat,
quod prophetaverat

Hic ostendat Angelum.

ille prenuncius;

Hic se percuciat.

hic ille gladius
qui me transverberat.

MARIA MAIOR:

Hic amplectetur Ioannem.

Mi Johanne, planctum move,
plange mecum, fili nove;
fili, novo federe
matris et matertere
tempus est lamenti

Hic se percuciat.

immolemus infimas
lacrimarum victimas

Hic laxet manus.

Christo morienti.

JOHANNES:

Hic vertat se ad Mariam cum manibus apertis.

O Maria, mater mea,
semper tu michi eris chara,
et thesaurum conservabo

Hic ostendat Christum.

qui modo michi est commissus.

MAGDALENA:

Hic se flexit genibus ante Crucem.

O pater benigne,
o magister inclyte,

Hic se ipsam ostendat.

noli me derelinquere;

Hic ostendat Mariam Maiorem.

stella matutina,
tuus levat Filius

Hoc relaxet manus.

mundum a ruina.

MARIA MAIOR:

Hic ostendat Christum.

Fili mi carissime,

Hic ostendat se ipsam.

dulcis amor meus,
cur te modo video

Hic ostendat Crucem.

in Crucem
pendentem

Hic ostendat latrones.

inter latrones positum,

Hic coronam spineam.

spinis coronatum?

Hic latus ostendat.

Latus tuum, Fili mi,
lancea perforatum?

Hic se percuciat.

Heu me! Heu me! misera Maria!

JOHANNES:

Hic ostendat Christum.

Cur in ara Crucis ares,
caro que peccato cares,

Hic se percuciat.

caro culpe nescia?

MARIA MAIOR:

Hic se vertat ad populum et stet usque ad verbum Fere stipendium, et tunc se ...

O mentes
perfidas,
et linguas
duplices,
o testes
subdolos
et fal[sos] ...

II.

"Dic tu, Adam"

I. Padova.

V. p. 213.

[Chorus:]

Recedite, recedite!
Ne mulieri credite!

I. [Vocator:]

Dic tu, Adam, primus homo
qui deceptus es in pomo:
'Sum expulsus pulchra domo'.
Ne mulieri credite!

Eodem modo omnes alii versus sequentes cantentur (1).

II. *Respondet* Adam:

Paradysi pulchra cella
sum expulsus pro puella
que splendebat velut (2) stella.
Ne mulieri credite!

[Chorus:]

Recedite *ut supra*.

III. [Vocator:]

Dic tu, Loth, de homo Dei
qui fuisti dives rei:
'Me decepit proles mei'.
Ne mulieri credite!

[Chorus:]

Recedite *ut supra*.

IV. *Respondet* Loth:

Vini poculum sic potavit,
mentem eius ebetavit,
corpus eius sauciavit.
Ne mulieri credite!

[Chorus:]

Recedite *ut supra*.

V. [Vocator:]

Sampson plorans roboratus
muliere est vastatus,
ede fracta est necatus.
Ne mulieri credite!

[Chorus:]

Recedite *ut supra*.

VI. *Respondet* Sampson:

Tonsis pilis, fracto fime,
mortis est causa et ruine,
me decepit verbi fine.
Ne mulieri credite!

---

(1) Rubrica in margine alla notazione musicale.

(2) velut] *Ms.* ut sol vel

[CHORUS:]

Recedite, recedite!
Ne mulieri credite!

II.

SALIMBENE, *Chron.*; ediz. HOLDER-EGGER, in *Mon. Germ. Hist.*, *Script.*, XXXII, p. 292, con altra interpunzione.

Item alius dixit:

Adam, Adam, primus homo,
tu damnatus es pro pomo
quod sumpsisti; contra Deum
hoc te fecit esse reum.

Adam, Adam, quid fecisti?
Quare stolam amisisti
qua indutus inmortalis
eras, Angelis equalis?

Adam, Adam quid querebas?
Deus eras, nesciebas;
te maiorem es contemptus:
vere minor ès inventus!

Responsio:

Serpens nequam me decepit,
genus meum sic deiecit.
Miserere mei, Deus,
ad te clamat Adam reus.

INDICE

PARTE SECONDA.

IL DRAMMA SACRO NELLE REGIONI ITALIANE.

APPENDICE.